la imag

La memoria del cine

1. **Federico Fellini** Hacer una película
2. **François Truffaut** El placer de la mirada
3. **Carl T. Dreyer** Reflexiones sobre mi oficio
4. **Eric Rohmer** El gusto por la belleza
5. **Roberto Rossellini** El cine revelado
6. **Elia Kazan** Mis películas
7. **Martin Scorsese** Mis placeres de cinéfilo
8. **James Agee** Escritos sobre cine
9. **Michelangelo Antonioni** Para mí, hacer una película es vivir
10. **Roberto Rossellini** Un espíritu libre no debe aprender como esclavo
11. **Lindsay Anderson** Sobre John Ford
12. **Peter Cowie** El libro de *Apocalypse Now*
13. **Jean-Michel Frodon** Conversaciones con Woody Allen
14. **Jon Halliday** Douglas Sirk por Douglas Sirk
15. **Rainer Werner Fassbinder** La anarquía de la imaginación

791.43
FASS B
a.c.9

Rainer Werner Fassbinder

La anarquía de la imaginación

Entrevistas, ensayos y notas

BIBLIOTECA DE SANTIAGO
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

95209

Ediciones Paidós
Barcelona • Buenos Aires • México

La memoria del cine Paidós

Los textos que aparecen en el presente volumen han sido recogidos de:

Filme befreien den Kopf
Originalmente publicado, en 1984, por Fischer Taschenbuch Verlag, Francfort del Meno: «Imitation of Life. Über Douglas Sirk»; «... Schatten freilich und kein Mitleid. Über Claude Chabrol»; «Stellungnahme zu "Der Müll, die Stadt und der Tod"»; «Der deutsche Film wird reicher»; «In einem Jahr mit dreizehn Monden»; «Die Dritte Generation»; «Die Städte des Menschen und seine Seele»; «Michael Curtiz - Anarchist in Hollywood?»; «Hanna Schygulla»; «Ich bin ein romantischer Anarchist»; «Vorbemerkungen zu «Querelle"».

Die Anarchie der Phantasie
Originalmente publicado, en 1986, por Fischer Taschenbuch Verlag, Francfort del Meno: «Seine Sensibilität, seine Angst und Aggressionen umsetzen in Film»; «Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein»; «Bilder, die der Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie füllen kann»; «Philosemiten sind Antisemiten»; «Von der Verzweiflung und dem Mut, eine Utopie zu erkennen und sich ihr zu öffnen»; «Für uns Paradiesvögel wird es enger»; «Wahnsinn und Terror»; «Ich habe mich mit meinen Filmfiguren verändert»; «Nur so entstehen bei uns Filme: indem man sie ohne Rücksicht auf Verluste macht»; «Reagieren auf das, was man erlebt»; «Ich mache Filme aus persönlicher Betroffenheit und aus keinem anderen Grund»; «Antworten auf Fragen von Schülern».

Traducción de R. S. Carbó

Diseño de colección:
Mario Eskenazi + Diego Feijóo

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1984/1986 by Verlag der Autoren
© 2002 del prólogo a la edición castellana, Domènec Font
© 2002 de la traducción, R. S. Carbó
© 2002 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1326-0
Depósito legal: B-41.338/2002

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Av. Can Sucarrats, 91
08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

9 **Prólogo a la edición castellana, por Domènec Font**

25 **Imitación a la vida. Sobre las películas de Douglas Sirk**
41 **Su sensibilidad, su miedo y sus agresiones convertidos en cine**
47 **En algún momento las películas tienen que dejar de ser películas**
55 **Imágenes que el espectador pueda llenar con su propia imaginación**
69 **...Sombras, por supuesto, y ninguna compasión**
79 **Toma de posición respecto a *Der Müll, Die Stadt und der Tod***
83 **Los filosemitas son antisemitas**
89 **El cine alemán se enriquece**
95 **De la desesperación y del coraje de reconocer una utopía y abrirse a ella**
101 ***Un año con trece lunas***
125 **Para nosotros, aves del paraíso, el espacio se reduce**
131 ***Die Dritte Generation***
139 **Locura y terror**
145 **He cambiado con los personajes de mis películas**
169 **En nuestro país las películas sólo surgen así: sin tener en cuenta las pérdidas**
185 **Reaccionar a lo que uno vive**
193 **Las ciudades del hombre y su alma**
205 **Hago películas por implicación personal y por ningún otro motivo**
229 **Michael Curtiz: ¿anarquista en Hollywood?**

233 **Hanna Schygulla**
253 **Soy un anarquista romántico**
265 **Observaciones previas a *Querelle***
269 **Respuestas a un cuestionario escolar**
277 **Fuentes**

Prólogo a la edición castellana
Doménec Font

A time to love and a time to die

1. "¿Cómo queréis que no muriera joven si hizo él solo lo esencial del nuevo cine alemán?" La frase de Godard sobre Fassbinder conlleva, como todas las suyas, una mezcla de diagnosis aguda y capricho humoral, pero en su fulgurancia narrativa evoca el misterio del deseo y la fatalidad de la muerte. Viene a decir que el nuevo cine alemán nacido en 1962 con el manifiesto de Oberhausen debe mucho a un cineasta como Fassbinder, que no lo firmó (aunque su personalidad fuera tan excéntrica como la de su impulsor, Alexander Kluge, verdadero *maître* dentro del NCA). Y en sus intersticios resuenan los ecos de otra frase igualmente misteriosa convocada por Jean Marie Straub, otro de los cineastas-emblema del NCA que tampoco firmaría el manifiesto, con motivo de la presentación de *Chronik der Anna Magdalena Bach*: "¿Qué significa hacer películas en Alemania, es decir, contra la estupidez, la pereza mental, la depravación que, como dice Bertold Brecht, están difundidas en este país? Hiperión respondería: significa desangrarse".

No deja de ser paradójica la fortuna de Rainer Werner Fassbinder, nacido en 1945 y fallecido en 1982 a los 37 años de edad, con un ejercicio de promiscuidad absoluto a sus espaldas —cine, televisión, teatro— en menos de quince años de trabajo febril. Con una despiadada y nada indulgente entrega a la autodestrucción y una filmografía que actúa como conciencia política reveladora de todos los conformismos sociales. No conozco otro caso de heterodoxia dentro del cine moderno, salvo el de Pasolini, cineasta muerto a los 53 años con el que es posible establecer no pocos parentescos. Empezando por tratarse de dos vitalistas desesperados que abordan un modo de producción del cuerpo sexual y que han necesitado la muerte violenta —tras el exorcismo confesional de sus respectivos epílogos, *Querelle* y *Salo*— para que se midiera su trascendental importancia en el cine contemporáneo.

La cita de Godard evoca asimismo las relaciones entre ambos cineastas. Hubo un tiempo en que a Fassbinder se le etiquetó como "el Godard alemán" tópico que en los años setenta debía tomarse más bien como estigma. Pero al frecuentar ambas filmografías se observan en las obras primerizas de Fassbinder no pocas filiaciones godardianas. Su primer largometraje, *El amor es más frío que la muerte* (Liebe ist kälter als der Tod, 1969) está dedicado a Rohmer, Chabrol y Straub, entre otros nombres destacados en un largo *travelling* por las calles de la prostitución de Munich. El listado no obedece a la casualidad. Para Straub ha interpretado en la Action Theater de Munich y posteriormente en el cine la obra *Der Bräutigan, die komödiantin und der Zuhälter* (1968), sobre textos de Bruckner y fragmentos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Chabrol será un cineasta sistemáticamente invocado por Fassbinder, sobre todo con sus películas *Les biches*, *El carnicero* y *Accidente sin huella*, en las que la fascinación por el crimen aparece ligada a la insignificancia y el orden más banal, en esa manera chabroliana de restituir lo oscuro en la transparencia, como si los personajes fueran ajenos a sus propias máscaras mediante un movimiento generalizado de la sospecha que le separa de Hitchcock para alinearle con el cine fatalista de Fritz Lang.

Pero la dedicatoria no impide que tanto *El amor es más frío que la muerte* como sus sucesivas películas retengan no pocas reminiscencias de los *films noirs* de Melville y Fuller, en sincronía con las primeras aportaciones de la Nouvelle Vague, en especial *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1959) y *Pierrot el loco* (Pierrot le Fou, 1965), inclusive con subrayados explícitos: en *Götter der Pest* (1969) el ex presidiario Franz será traicionado por su compañera —la actriz y cineasta Margarette von Trotta— y muerto en un tiroteo tras el asalto de un supermercado. A su manera, Fassbinder prolonga el anarquismo provocador y el cinismo apasionado de Godard para poner en escena el paroxismo de la pareja a través de una mujer fetiche —Anna Karina en uno, Hanna Schygulla en otro— y encuentra en ocasiones una iconografía común, como ocurre con el actor Eddie Constantine que, habiendo protagonizado el mundo orwelliano de *Alphaville*, se transforma en el enigmático empresario que, cual Mabuse, manipula a una extraña célula revolucionaria en *Die Dritte Generation* (1979), antes de regresar en *Allemagne neuf zero* como una ilustración *zombie* de Buster Keaton atravesando los viejos muros y el *terrain vague* de un país, la RDA, borrado del mapa y de la historia. En fin, no es difícil encontrar ecos godardianos en ese extraviado equipo de rodaje de *Atención a esa prostituta tan querida* (1970; de hecho la película podría situarse entre *El desprecio* [Le Mépris, 1963] de los años sesenta y *El estado de las cosas* [Der Stand der Dinge, 1982] del Wenders de los ochenta, por su condición de bisagra dentro de la filmografía fassbinderiana). A condición, claro está, de cambiar la matriz rosselliniana de aquel Virgilio moderno a la deriva que quiere rodar la *Odisea* en Capri y se interroga sobre la ausencia de los dioses con ayuda de Hölderlin, por ese personaje beckettiano que naufraga en su propio sillón, histérico por no poder rodar "Patria o muerte" en una zona perdida de España, y que toma al *Tonio Kruger* de Thomas Mann como testigo para certificar el cansancio que supone representar lo humano sin tener humanidad.

2. Una parte importante del cine moderno de los sesenta se arropa en la relación con los géneros, verdaderas instituciones dentro de la maquinaria industrial y simbólica del clasicismo. Partiendo de la condición pragmática del género se trata de exceder sus postulados estéticos y su armonía escénica a través de un gesto propio que desenmascare sus expectativas. Ocurrió con los cineastas de la Nouvelle Vague educados en la Cinemathèque y defensores de la centralidad de la *mise en scène* en torno a los postulados bazinianos. Y ocurrirá con los tres *wunderkinder* más controvertidos del cine alemán contemporáneo —Wim Wenders, Werner Herzog y Rainer W. Fassbinder— que, frente a la primera hornada de Oberhausen, recuperan las referencias del cine americano y consiguen que una generación de espectadores se reconozca en cierta manera en sus malestares y neurosis. Syberberg sostenía que la generación de Oberhausen había conseguido reputación internacional gracias a un componente irracional que la distinguía de las otras "nuevas olas", por más que algunos de sus compañeros lo reprimieran "y mirasen codiciosos a su Meca americana". Y se quejaba de que Wenders fuera querido porque idolatraba a Hollywood, "la gran ra-

mera del espectáculo" y que Fassbinder, semejante a Baal, fuera explotado y amado con curiosidad... Naturalmente el autor de *Hitler-ein Film aus Deutschland* llevaba el agua a su propio molino del irracionalismo, pero no le faltaba razón en ese apego al legado de Hollywood por parte de sus colegas. Tradición que, dicho sea de paso, pertenece al capítulo de las relaciones germano-americanas de posguerra, que convertirían Alemania en una metrópolis política pero también cultural y cinematográfica de Estados Unidos (*Made in Germany und USA*, como reza el título de una película de Rudolf Thome de 1974, otro de los cineastas educados en el paraguas de los géneros) y de cuyo sentido convencional se hará eco el cine de Fassbinder.

Curiosa ambivalencia entre la cultura nacional y el cine americano que puede explicar por qué el nuevo cine alemán, y Fassbinder en particular, conocerían cierta fortuna crítica en Estados Unidos (gracias a las reseñas de Manny Farber, Andrew Sarris o Jonas Mekas, además de los textos rehabilitadores de Thomas Elsaesser, Marion Hansen o Judith Mayne desde la revista *New German Critique*), aun a despecho del poco entusiasmo comercial suscitado por sus películas.

Naturalmente existen marcadas diferencias entre los *autorenkino* alemanes en su relación con los géneros clásicos. Basta pensar en las distancias que separan a los aventureros iluminados de Herzog de los viajeros autistas de Wenders. O, para centrarlo en nuestros parámetros, entre dos películas tan reveladoras dentro del NCA como *En el curso del tiempo* (Im Lauf der Zeit, 1976) y *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (Die Bitteren Tränen der Petra Von Kant, 1972). Mientras en el filme de Wenders se afirma que los americanos han colonizado el inconsciente, pero se utiliza la factura del *western* y de la *roadmovie* para contar la historia de dos hombres y el difícil encuentro con sus identidades, en el de Fassbinder la pareja de lesbianas sustituye el drama heterosexual (aunque en realidad ilustre la neurosis conyugal entre el propio Fassbinder y Gunther Kauffman) por un riguroso *kammerspiel* que juega con las materias escenográficas y los cuerpos para hacer realidad *Sobre el teatro de marionetas*, de Heinrich von Kleist, la referencia más plausible para este ejercicio de *huis clos* teatral.

Con todo, hay en estos cineastas una relación un poco sonámbula con el pasado del cine. Basta pensar en el proceso de extrañamiento que Godard introduce en su idea de la comedia musical o en la distanciada relación que Wenders establece con el *western*. Y, desde luego, en el fuerte reciclado cultural que realiza Fassbinder del melodrama sirkiano. Efectivamente, es tras su encuentro con Douglas Sirk, en un memorable texto escrito en 1971 para la revista *Fersehen uns film* de Munich (reproducido en la revista americana *New Left Review* en mayo de 1975 con el título "Six Films by Douglas Sirk") con el que se abre este libro, cuando el cine de Fassbinder se delinea con un modelo de modernidad que deja aflorar su propio clasicismo a través de una cierta arqueología mítica.

3. Desde un principio, Fassbinder se apoya en la idea de Sirk de que no es posible hacer películas sobre las cosas: hay que hacerlas con las cosas, con las personas, la luz, las flores, los espejos y la sangre. "Emotion Pictures", que diría Samuel Fuller en *Pierrot le fou*. El melodrama resulta ser el género privilegiado para el dominio de las pasiones, el más homogéneo para la guerra de sentimientos puesta en escena en cada relato: el amor no correspondido, el engaño y la traición, la zona franca de la realidad y la obtusidad cotidiana, la felicidad soñada y el deseo tortuoso. En su ensayo *The Melodramatic Imagination* (1976), Peter Brooks explica cómo las diferentes opciones del drama encuentran su correspondencia en la pérdida de un sentido: la ceguera para la tragedia proyectándose sistemáticamente sobre la oscuridad y la iluminación, la sordera para la comedia en la medida en que concierne a problemas de comunicación y sus consecuencias, la mudez para el melodrama relacionada con la expresión tortuosa de los sentimientos.

Fassbinder utiliza el género (pilotado por Sirk, pero en el que resultan también visibles las huellas de Tennessee Williams y sus radiografías sobre la moralidad *middle-class* americana) por ser el motor de los comportamientos tortuosos, perturbadores dentro de una escenografía que tiende al exceso. "A Cinema of Vicious Circles", como definía Thomas Elsaesser la retrospectiva de Rainer Werner Fassbinder organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1977.

En el ensayo citado, Brooks recuerda a Balzac cuando escribía que las grandes obras resisten al tiempo en virtud del grado de pasiones que contienen, y que lo propio de las pasiones es el exceso y el mal como medidas de las relaciones humanas. En su pormenorizado estudio sobre Fassbinder (*Cahiers du cinéma*, 1990), Yann Lardeau le reconoce como el Balzac del cine alemán (de nuevo una correspondencia con la Nouvelle Vague: sus admirados Chabrol y Rohmer, además de Rivette, son profundamente balzaquianos). En ambos casos, la historia transfigurada a través del folletín. Una *comedie humaine* en episodios construida en torno a pocos núcleos narrativos y escasas variantes de temas, personajes y situaciones. Dos obras-continente con voluntad de representar una época y dar testimonio de sus grietas económicas y políticas, morales y sexuales.

El melodrama enuncia brutalmente modelos de conducta. En el cine de Fassbinder esa construcción se genera a través de una rigurosa articulación entre tensión sexual, relaciones de poder e identidad social, confluencia tan atípica que resulta difícil de encontrar en otro cineasta, si exceptuamos el caso de Buñuel, cine que Fassbinder parece desconocer pero con el que cabría buscar no pocas correspondencias sumergidas. Eso sí, con una diferencia que se revela fundamental: mientras en los melodramas mexicanos Buñuel se mantiene exterior al relato, en Fassbinder hay una abierta complicidad con lo narrado, menos por la garantía de sus afirmaciones (prácticamente en todas las entrevistas del libro se le inquiere sobre si cree en lo que cuentan sus películas) que por la cercanía de intereses entre la enunciación y el enunciado que le llevan a implicarse en el universo de la ficción. El cineasta anima un mundo que él mismo habita, en el interior del cual actores, personajes y figuras circulan declinando su identidad en el curso de los filmes.

Es en esta zona tórrida y gélida a la vez donde se situarán los mejores trabajos de Fassbinder: *El mercader de las cuatro estaciones* (Der Handler der vier Jahreszeiten, 1971), historia del ex legionario Hans Epp, que malvive como vendedor ambulante de fruta sin poder desligarse de la servidumbre de cinco mujeres antes de suicidarse; *Todos nos llamamos Alí* (Angst essen Seele auf, 1973), historia de una sinuosa relación entre una viuda madura mujer de la limpieza (Brigitte Mira) y un joven emigrante marroquí (interpretado por el argelino El Hedi Ben Salem, amante de Fassbinder) y la mecánica del rechazo social que pone en marcha, actualizando, de paso, un conflicto puesto en escena por Douglas Sirk en 1955 con *Sólo el cielo lo sabe;* la ya citada *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, sobre las claustrofóbicas relaciones entre la estilista, su sirvienta muda y la joven casada; *La ley del más fuerte* (Faustrecht der Freiheit, 1975), historia de un trabajador homosexual, interpretado por el propio Fassbinder, que deviene millonario gracias a un billete de lotería y se convierte en proletario del sexo protegido por un cliente lujoso; o la que, a mi juicio, se revela como una de las obras maestras de Fassbinder, *Un año con trece lunas* (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978), relato de los últimos días de un transexual desesperado, Erwin-Elvira (Wolker Spengler), que, habiendo delatado los orígenes fraudulentos del empresario más famoso de la ciudad, se dedica a un minucioso repaso de su vida sexual con la ayuda de una prostituta *clochard* (Ingrid Caven). Filme excesivo, nacido aparentemente bajo los auspicios de un *mélo* fúnebre, que termina revelándose como una oscura historia sobre el cuerpo, de un rigor formal y una intensidad narrativa absolutas. Elvira atravesando las calles de un Francfort de pesadilla con el *adagietto* de Mahler que aparece en *Muerte en Venecia*, masturbándose sobre la cama con la música de un coro infantil, encontrándose con un negro suicida con la soga al cuello o jugando con Schopenhauer ("Esa representación que llamo mi cuerpo y del que soy también consciente como voluntad") en el patio de un convento donde pasó la infancia, son algunos de los momentos más delirantes de todo el cine moderno. Curioso filme, además, en el que Fassbinder maneja el guión, la realización, la cámara, el montaje y la producción (con el soporte de la cadena televisiva Westdeustche Rundfunk de Colonia, uno de los sostenes financieros del NCA) para conjugar un implacable melodrama sobre la identidad sexual y la marginación.

Un conjunto de melodramas secos, intensos, catárticos, sin ningún tipo de pudor ideológico ni narrativo (así en el trabajo de la imagen como en la banda de sonido) que parecen mirar al espectador no para complacerlo sino para vigilarlo. Fundados sobre la explotación emocional —de ahí que se mezclen gángsters con camareros,

soldados con inmigrantes, marginados con homosexuales, en un proceso de permanente transacción comercial— y una estrategia de los sentimientos que precipita a los personajes fassbinderianos hacia su aspecto patológico. Como se infiere de las declaraciones a menudo *naïves* del propio Fassbinder, se trata de tener poder sobre la capacidad de amar y de vivir, siempre entre la entrega y la culpa, entre el dominio de las pasiones y su contrición. Almodóvar no queda lejos de esa idea del deseo como sublimación. Tampoco Wong Kar-Wai y su romanticismo al ralentí.

4. Toda esa construcción se organiza según un espíritu de familia. En primera instancia por la unidad y la homogeneidad de la *troupe* de Fassbinder, nutrida de un cuadro de actores que multiplican sus funciones (Hanna Schygulla, Ingrid Caven, Eva Mattes, Irm Herman, Margit Cartensen, Harry Baer, Wolker Spengler, Karl Heinz Bohm, Kurt Raab en función de guionista, Peer Raben ocupándose también de la música...), amén de directores de fotografía (Dietrich Lohman, Michael Ballhaus, Xaver Schwarzenberger) y guionistas (Peter Martheismer, Pea Fröhlich). A continuación, por la repetición sistemática de nombres y personajes (Franz Walsh es el nombre del montador de Fassbinder y un personaje recurrente en sus filmes, como Vautrin en la "Comédie humaine" de Balzac...). Finalmente porque en el interior de esta familia se repiten las historias, las situaciones y hasta los diálogos dando lugar a una suerte de confidencia permanentemente reciclada.

Sin embargo, esta compañía estable tan habitada que renueva la foto de grupo del Action Theater y el Antiteater del Munich de finales de los sesenta, lleva aparejada su propia contingencia, su condición de sociedad secreta heterogénea. Buena parte de los estudios sobre Fassbinder —Yann Lardeau, Ronald Hayman, Hans Günther Pflaun, Kurt Raab— han buceado en los numerosos hilos que relegan su obra a su familia, sus relaciones personales y sus tragedias amorosas, dando cuenta de toda una cadena de exorcismos, culpabilidades y procesos histéricos, y haciendo de la propia relación sexual un factor de dramatización comprimida. Los espejos, tan caros a Fassbinder —como a su admirado Douglas Sirk, por otra parte—, testimonian, además de significados psicoanalíticos y narrativos, mezclas explosivas de vida y representación, de figuración y presencia existencial (zona de paso que, en cierto modo, emparenta su cine con el sentido físico y el despliegue energético de Rivette o Cassavettes). Fassbinder parece abrazar los protocolos catárticos de la ficción sobre la base de una vampirización sexual que ejemplifica aquella máxima de Faulkner tan invocada por Ingmar Bergman: "Como es bien sabido, el director del circo de pulgas permite a sus artistas que le chupen la sangre".

Por lo demás, es difícil definir al actor fassbinderiano según parámetros convencionales. Sus comediantes tienen un aire extrañamente espectral, deambulando como peces en un acuario, como si estuvieran somatizados o bajo el efecto de alguna droga (*La ansiedad de Veronika Voss* está construida sobre este sentido). Antes que actores, cabría hablar de efigies al borde del agotamiento depresivo (empezando por la presencia onanista del propio Fassbinder), de marionetas que propagan posturas para sacar del anonimato los cuerpos porosos, de "modelos" bressonianos bañados en la iconografía *gay* y el erotismo sulfuroso. Filmes como *Atención a esa prostituta tan querida* (Warnung vor einer heiligen Nutte, 1971) o *La tercera generación*, separados por diez años de distancia pero no por el núcleo temático (un equipo de rodaje, un grupo terrorista: el mismo cuerpo de actores en estado de flotación), parecen representar esta función de terapia común: movimientos en rotación, a medio camino entre la histeria y la apatía, buscando una historia y unos personajes como presas. Y donde los actores parecen actuar como personajes de la ficción al propio tiempo que sus prisioneros.

5. La filmografía de Fassbinder es también un espejo, tanto de fondo como de forma, de Alemania, una nación atrapada por la amnesia tras la debacle de la Segunda Guerra Mundial. Fassbinder nació con la derrota nazi y vivió con la reconstrucción y el Plan Marshall, el milagro económico y el proceso de desideologización de la era Adenauer, pero en su obra cinematográfica anida la memoria de este pasado. No sólo de la historia política y económica de la República Federal alemana sino del vacío moral que se introdujo en la alérgica sociedad alemana de posguerra. Una sociedad plena de tabúes, dopada a imagen de los protagonistas de sus filmes. Es en

este sentido que debe hablarse de Fassbinder como de uno de los pocos cineastas políticos de la modernidad, sin que el calificativo aparezca enturbiado por el cariz moralizador de la ficción progresista. Camille Nevers veía el edificio Fassbinder como una construcción subterránea no sólo por su condición minoritaria sino por tratarse de una obra que ahonda en lo más profundo del inconsciente alemán de la posguerra. Hay algo de arqueólogo en este realizador en la medida en que trabaja los fundamentos de una memoria ahogada en un síndrome amnésico (*Cahiers du cinéma*, nº 469).

Siendo coherentes con una cierta diacronía histórica, el recorrido debería comenzar por el final de su filmografía, esto es, por el folletín televisivo *Berlín Alexanderplatz*, basado en la obra de Alfred Döblin que Fassbinder realizara entre 1979 y 1980 en trece partes y un epílogo (quince horas en total). Hete aquí una experiencia singular —desde luego, el mayor empeño narrativo, junto con el *Heimat* de Edgar Reitz, para establecer un caleidoscopio de la vida alemana— en la que, a través del itinerario caótico de su protagonista, el *lumpenproletariat* Franz Biberkopf (una especie de *via crucis* en clave picaresca), se prefigura todo el cuerpo social que desde la crisis del 29 prepara el ascenso de Hitler al poder. En paralelo conviene tener en cuenta la proyección de Fassbinder en la novela de Döblin, como si se tratara de una cacofonía de historias anteriores ("Inconscientemente —señala—, yo había hecho del imaginario de Döblin mi propia vida"). Y precisamente será esta empatía la que le permitirá restituir en un diseño tan circunscrito como el folletín televisivo el método *collage* y la polifonía experimental ("Un lenguaje de rumores y ritmos laborales influido por el ritmo de los trenes de cercanías que transitaban por delante de la habitación donde Döblin trabajaba") de una historia interminable que muchos han emparentado con la novelística de Joyce, Céline y Dos Passos.

El declive de la República de Weimar será también el escenario de un filme como *Desesperación* (Despair, 1977), basado en la novela de Nabokov con guión de Tom Stoppard. Fassbinder utiliza la historia de un hombre sin atributos, fabricante de chocolate en el Berlín de los años treinta (protagonizado por Dick Bogarde en un *aleas* entre Bogart y Oscar Wilde) para elaborar un melodrama glacial y sarcástico sobre el doble y sobre el deseo de fuga, recogiendo la ambigüedad e inestabilidad de la época prenazi sin necesidad de reconstrucción histórica.

Probablemente la película más reconocida de Fassbinder, al menos la de mayor fortuna comercial, sea *El matrimonio de María Braun* (Die Ehe der Maria Braun, 1978). Las críticas han visto en el filme la descripción puntillosa de la Alemania del milagro económico. Siendo así, las marcas de esa Alemania de Adenauer son elocuentemente ácidas en la fotografía de esa mujer (Hanna Schygulla) segura de sí misma que, tras la locura irracional por un matrimonio de tres días, imita las reglas del juego y de la vida de los hombres sobreviviendo gracias al mercado negro, la prostitución y el asesinato en medio de una burguesía hipócrita y de mentalidad servil que vive de las transacciones del milagro económico.

Y Fasssbinder pone el dedo en la llaga en los acontecimientos políticos que vivirá Alemania durante la década de los setenta con las acciones terroristas de la RAF comandadas por Andreas Baader y Ulrike Meinhoff, el clima de histeria que se apodera de la sociedad civil y las medidas represivas y dudosamente constitucionales de los gobiernos socialdemócratas de Willy Brandt y Helmut Schmidt. Cineastas como Kluge, Schlöndorff o Margarethe von Trotta van a enmarcar este período de los "años de plomo" de la política alemana contemporánea. Y Fassbinder no quedará al margen a través de dos experiencias realmente singulares de cine político "que tienen mucho que ver con este país, con sus errores, con sus negligencias, con su democracia que recibió de regalo", como señala en uno de sus escritos de 1978. En primer lugar su participación en el trabajo colectivo *Alemania en otoño* (Deutschland im Herbst, 1978), en un episodio en el que el propio Fassbinder se planta delante de la cámara e inicia un *match* desnudo, tomando droga, vomitando y confrontando a través de su propio cuerpo, el de su amante Armin Meier y el de su madre, sus propias angustias filtradas con la paranoia de los sucesos de un país poseído por la "pantalla diabólica" del terrorismo. Y a continuación *Die Dritte Generation*, una comedia sobre el terrorismo —"Una comedia en seis partes sobre juegos de sociedad llena de intriga, provocación, lógica y crueldad, que se parece a los cuentos que se explican a los niños para hacerles so-

portar la vida de muertos vivientes" tal como la define el propio Fassbinder—, que compone una puesta en escena del miedo y del secretismo a través de un juego teatral entre activistas que vagabundean de un apartamento a otro con un destino incierto y que acaban siendo manipulados como marionetas por un enigmático personaje representante de una empresa americana de ordenadores. La provocación de Fassbinder, asimilando terroristas y policías, motivaciones políticas y traiciones, filtrando los acontecimientos políticos —de Alemania y fuera de ella— a través de múltiples fuentes sonoras y construyendo un *puzzle* punteado con *graffiti* obscenos otorga a toda la mascarada un contagioso virus de liberación.

6. En el edificio fassbinderiano apuntalado sobre las identidades sexuales, la mujer adquiere un protagonismo singular, como sucede por otro lado en buena parte del cine moderno. Fácilmente se pueden detectar dos bloques en su filmografía. El primero reúne a mujeres casadas intentando *vivre sa vie*: *Bremer Freiheit* (1972), *Nora Helmer* (1973) y *Martha* (1973), las tres protagonizadas por Margit Carstensen, y *Effi Briest* (1973), protagonizada por Hanna Schygulla. Se trata de sendos melodramas de época, elípticos y eficaces, en los que destaca una eficiente labor dramatúrgica y de puesta en escena para poner de manifiesto los mecanismos opresivos del matrimonio y las fórmulas diversas —comerciales y sexuales— de emancipación femenina. De todas ellas, sin duda hay que destacar *Effi Briest*, basada en la homónima novela de Theodor Fontane. A pesar de atenerse escrupulosamente a la obra literaria, Fassbinder ha sacrificado algunos personajes y una farragosa descripción de la sociedad aristocrática del XIX para concentrarse en las relaciones entre la joven Effi Briest y su marido, el barón Geer von Instetten, en su casa de veraneo del Báltico. El resultado es un melodrama intenso y de extraordinaria belleza (el filme fue rodado en blanco y negro, utilizando película poco sensible y con una iluminación uniforme y nacarada para resaltar la plástica de los ambientes) que discurre con un ritmo distendido entre bloques fijos en los que los actores parecen arrancar el texto de la memoria o se movilizan en silencio mientras una narración *off* recita el texto de Fontane con una dicción neutra y envolvente en su literalidad que incita al espectador a un viaje mental como sólo había desarrollado Straub en su *Chronik der Anna Magdalena Bach*.

El segundo bloque de retratos femeninos de Fassbinder corresponde a la doble figura del ángel azul y la actriz fuera de juego que pugna por sobrevivir a los estragos del pasado. Junto a María Braun, se destacan los personajes de *Lili Marleen* (Lili Marleen, 1980), *Lola* (Lola, 1981) y *La ansiedad de Veronika Voss* (1980-1982), interpretados sucesivamente por Hanna Schygulla, Barbara Sukova y Rosel Zech. Aromas de mitos germánicos y respetabilidad prusiana con sus perfumes de decadencia *kitsch* apoyados en viejas glorias del cine alemán que encuentran su referencia en la *Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam y en la sombra mítica de Marlene Dietrich, lugar geométrico de representación fílmica, histórica, existencial y sexual del cine alemán. Una galería de retratos barrocos de *femmes fatales* que curiosamente generarían mucha literatura entre la crítica feminista (con reproches sobre la visión homosexual de la condición femenina y los diferentes modos de alienación de la mujer: véase el estudio "Gender and German Cinema", 1993) siguiendo, como siempre, a las figuras patriarcales del psicoanálisis. Pero más allá de estas reacciones, se trata de ángeles caídos situados en los márgenes de la identidad, estrellas iluminadas y enganchadas a la morfina, espectros de una Alemania que se prefiere olvidar. Y que Fassbinder recupera en su dimensión trágica, incluso patética, animado por la idea (Godard de nuevo) de que el cine es la única memoria del siglo, aunque siempre llegue tarde. "Memories are made of this", que Rosel Zech/Veronika Voss interpreta junto al piano con la voz rauca de Marlene.

Es inútil buscar en Fassbinder grandes declaraciones de principios, menos aún la regeneración de la tesis moral. Las entrevistas concedidas a propósito de sus obras y los textos escritos agrupados en este volumen no suponen ejercicio hermenéutico alguno ni consiguen organizar una arqueología de los deseos del cineasta. Eso sí, contienen la expresión de los humores y la impronta pasional que caracteriza su cine, atravesado por momentos festivos y espacios sublimes. Y en el que cualquier razonamiento teórico sobre las pasiones termina interiorizándose en el relato mismo y en su

puesta en escena. Fassbinder sólo quería que le quisieran. De ahí que se agotara hasta la extenuación haciendo cine, aspirado por los mismos conflictos que sus personajes, moviéndose en sus parámetros de soledad y desmesura, sintiéndose próximo a sus desgarros. Y con esa idea de Adorno, personaje que Fassbinder probablemente no amara pero a cuyas reflexiones estéticas debiera sentirse próximo, acerca de que las heridas tienen siempre una reserva de catarsis.

Imitación a la vida
Sobre las películas de Douglas Sirk

"El cine es un campo de batalla", dice Samuel Fuller, que una vez escribió un guión para Douglas Sirk, en una película de Jean-Luc Godard, el cual, poco antes de rodar *Al final de la escapada* (A bout de souffle, 1960), escribió un homenaje a la película *Tiempo de amar, tiempo de morir* (A Time to Love and a Time to Die, 1958), de Douglas Sirk. Da igual quién sea, Godard o Fuller, cualquier otro o yo, nadie le llega a la suela del zapato. Sirk dijo que el cine es sangre, lágrimas, violencia, odio, muerte y amor. Y Sirk hizo películas, películas con sangre, con lágrimas, con violencia, con odio, películas con muerte y películas con amor. Sirk dijo que las películas no pueden hacerse sobre algo, que sólo pueden hacerse con algo, con personas, con luz, con flores, con espejos, con sangre, con todas esas cosas locas que valen la pena. Además, dijo que la iluminación y el enfoque son la filosofía del director. Y Douglas Sirk hizo las películas más tiernas que conozco, películas de alguien que ama a las personas y no las desprecia como nosotros. Una vez, Darryl F. Zanuck le dijo: "La película tiene que gustar, sea en Kansas City o en Singapur". Vaya locura, América, ¿no?

La abuela de Douglas Sirk escribía poemas y tenía el cabello negro. Douglas todavía se llamaba Detlev y vivía en Dinamarca. Y ocurre que alrededor de 1910 los países nórdicos producían sus propias películas, sobre todo grandes dramas humanos. Y el pequeño Detlev iba con su abuela poeta a un minúsculo cine danés y los dos lloraban y lloraban por la trágica muerte de Asta Nielsen y muchas otras bellas muchachas con la cara maquillada de blanco. Tenían que llorar en secreto, pues Detlev Sierk debía convertirse en un erudito en el sentido de la tradición alemana, recibir una educación humanista. Así que un día sustituyó el amor a Asta Nielsen por el amor a Clitemnestra. Hizo teatro en Alemania, en Bremen, Chemnitz, Hamburgo y Leipzig; era instruido y tenía cultura. Fue amigo de Max

Brod, conoció a Kafka, etc. Se le abría una carrera que hubiera podido conducirle a dirigir el Residenztheater, en Munich. Pero no. En 1937, después de haber rodado ya algunas películas para la UFA en Alemania, Detlev Sierk emigró a América, se convirtió en Douglas Sirk e hizo películas que en Alemania, como mucho, darían risa a la gente de su nivel cultural.

Sólo el cielo lo sabe

Y sucede que uno en Lugano, Suiza, encuentra al hombre más despierto e inteligente que se haya tropezado y que le dice con una sonrisita feliz: "A veces he amado mucho lo que he hecho". Y lo que amaba era, por ejemplo, *Sólo el cielo lo sabe* (All that heaven allows, 1956). Jane Wyman es una viuda rica y Rock Hudson le tala los árboles. En el jardín de Jane hay un "árbol del amor" que sólo florece donde hay amor, así que, del encuentro casual de Jane y Rock, surge un gran amor. Pero Rock es quince años más joven que Jane y Jane está totalmente integrada en la vida social de una pequeña ciudad americana. Rock es un primitivo y Jane tiene mucho que perder: sus amigas, el prestigio (que agradece a su difunto marido), sus hijos. Al principio, Rock ama la naturaleza y Jane no ama nada porque lo tiene todo.

He aquí unas condiciones jodidas para un gran amor. Ella, él y el entorno. Básicamente la cosa va así. Ella tiene un toque maternal, da la impresión de que tiene la posibilidad de derretirse en el momento justo. Se comprende que Rock se fije en ella. Él es el tronco del árbol. Tiene toda la razón de querer estar dentro de la mujer. El entorno es malvado. Todas las mujeres son unas chismosas. Hombres no hay, aparte de Rock; los sillones son más importantes, o los vasos. A juzgar por la película, esa pequeña ciudad americana es el último lugar al que yo iría. En un momento dado, Jane le dice a Rock que lo abandona a causa de los papanatas de sus hijos y tal. Rock no se resiste mucho, tiene la naturaleza. Y ahí está sentada Jane en Nochebuena, los hijos van a abandonarla y le han regalado un televisor para Navidad. En el cine todo el mundo se derrumba. Cada cual comprende algo sobre el mundo y lo que éste le hace a uno. Más tarde, Jane vuelve a casa de Rock porque tiene dolor de cabeza, cosa que tienen todos los que follan demasiado poco. Pero ahora, ahora que ella está ahí, no hay ningún *happy end*, aunque estén los dos juntos. Quien pone tantos problemas al amor, después no puede ser feliz.

La película de Douglas Sirk va de esto. El ser humano no puede estar solo pero tampoco acompañado. Son muy desesperadas, las películas. *Sólo el cielo lo sabe* empieza con una panorámica de la pequeña ciudad. Encima aparecen los títulos de crédito. El aspecto es triste. Entonces la grúa desciende hasta la casa de Jane, justo cuando viene una amiga a devolverle viejas piezas de loza. ¡Verdaderamente triste! Un *travelling* junto a ambas y en segundo plano está Rock Hudson, desenfocado, como estaría un extra en una película de Hollywood. Y ya que la amiga no puede tomar café con Jane, Jane toma café con el extra. Aquí seguimos viendo sólo primeros planos de Jane Wyman, Rock continúa sin tener verdadera importancia. Cuando la tiene, tiene también primeros planos. Simplemente sencillo y bello. Y todo el mundo lo capta.

Las películas de Douglas Sirk son descriptivas. Los primeros planos son raros. Incluso en el plano-contraplano los interlocutores salen cortados. La intensa sensación del espectador no surge de la identificación sino del montaje y la música. Por eso uno también sale algo insatisfecho de esas películas. Uno ve cosas acerca de otras personas y espontáneamente puede reconocer en ellas, incluso pasándoselo bien, lo que para él mismo es importante. Los hijos de Jane son alucinantes. Aparece un tipo mayor, al que superan en todos los aspectos (belleza, saber y tal) y les parece que ésa sería exactamente la pareja apropiada para su madre. Entonces viene Rock, no mucho mayor que ellos, más guapo y no tan tonto y reaccionan aterrorizados. Fantástico. A ambos, a Rock y al tipo mayor, el hijo de Jane les prepara un cóctel. Ambos alaban el cóctel. Las dos veces el mismo plano. En el caso del tipo mayor, los hijos están contentos, la cosa va bien. En el caso de Rock, hay como una vibración en la sala, falta poco para un estallido. Las dos veces el mismo plano.

Lo bien que Sirk sabe tratar a los actores lo turba a uno. Al mirar las últimas películas de Fritz Lang, que hizo más o menos por la

misma época películas que delatan la peor impotencia, uno se da cuenta de lo que tiene cuando tiene a Douglas Sirk en la cabeza, ¿vale? En sus películas las mujeres piensan, cosa que no he advertido en ningún otro director. En ninguno. Generalmente las mujeres reaccionan, hacen simplemente lo que las mujeres hacen, pero en este caso no, aquí piensan. Hay que verlo. Es bonito ver pensar a una mujer. Es esperanzador. De verdad.

Además, en las películas de Sirk la disposición espacial de la gente está extremadamente marcada por su situación social. Los espacios son extraordinariamente exactos. En casa de Jane los personajes sólo se pueden mover de una determinada manera. Cuando alguien quiere decir algo sólo se le ocurren determinadas frases y cuando alguien quiere expresar algo, determinados gestos. Si Jane fuera a otra casa, por ejemplo a casa de Rock, ¿podría cambiar? Sería mucho esperar. O, por el contrario, ¿está tan echada a perder y tan modelada que en casa de Rock echaría a faltar el estilo que al fin y al cabo es el suyo? Esto es más probable. Por eso el *happy end* no es tal. Jane encaja mejor en su casa que en la de Rock.

Escrito sobre el viento

Escrito sobre el viento (Written on the wind, 1957) es la historia de una familia super-rica. Robert Stack es el hijo, siempre peor en todo que su amigo Rock Hudson. Robert Stack sabe gastar el dinero. Vuela, empina el codo, va con mujeres y Rock Hudson siempre está con él. Pero no son felices. Lo que les falta es el amor. Entonces encuentran a Lauren Bacall, que, naturalmente, es distinta a todas las demás mujeres. Ella es sencilla, trabaja, es delicada y sensata. Aun así, se decide por Robert, el malo, aunque Rock, el bueno, le convendría mucho más: también tiene que trabajar para vivir, también es sencillo y sensato y tiene, como ella, un gran corazón. Ella se queda con aquel con quien las cosas, a la larga, no funcionarán. Cuando Lauren Bacall conoce al padre de Robert, le ruega que dé una oportunidad a su hijo. ¡Es tan repugnante cómo la buena le hace la pelota al bueno para allanarle las cosas al malo! Oh, claro, todo tiene que salir mal. Ojalá. La hermana, Dorothy Malone, es la única que quiere al apropiado, o sea, a Rock Hudson, y se mantiene fiel a su amor, lo que es, por supuesto, ridículo. Ridículo para quien ve claro que entre toda esa gente que cree que sus acciones sustitutivas son lo real, ella hace lo que hace porque no puede tener lo real.

Para Robert Stack, Lauren Bacall es algo sustitutivo porque es evidente que nunca podrá quererla y viceversa. Y sólo cuando Lauren se decide por Robert, Rock la ama, porque nunca la podrá conseguir. Y el padre tiene una torre petrolífera que parece el sustitutivo de una polla. Y que al final Dorothy Malone, la superviviente de la familia, se quede con esta polla es cuando menos tan vulgar como el televisor que le regalan a Jane Wyman por Navidad y que sustituye la jodienda que sus hijos no le permiten, exactamente igual que el imperio petrolero que ahora preside Dorothy sustituye a Rock. Ojalá no salga adelante y acabe loca como Marianne Koch en *Interludio de amor* (Interlude, 1957). Para Douglas Sirk la locura es una esperanza, creo yo.

Rock Hudson en *Escrito sobre el viento* es el cerdo más tozudo del mundo. Sin duda algo tiene que notar del deseo de Dorothy Malone, que se le ofrece y trata con tipos que se parecen a él para hacérselo comprender. Y el sólo dice: "Nunca podría complacerte". Y tanto que podría, vive Dios. Cuando Dorothy baila en su habitación, una danza macabra (quizás empiece ahí la locura), el padre muere. Muere porque es culpable. Siempre convenció a sus hijos de que el otro, Rock, era el mejor, hasta que así fue realmente. Porque para él, el padre, que nunca fue capaz de hacer lo que quiso, el padre de Rock, que no tenía un céntimo, que salía a cazar cuando quería, siempre fue el mejor. Los hijos son unos pobres diablos. Probablemente se da cuenta de la culpa y por eso la diña. En cualquier caso el espectador sí lo capta. Su muerte no es terrible.

Ya que Robert no ama a Lauren, quiere un hijo suyo. O, ya que Robert no tiene ninguna posibilidad de hacer nada, al menos quiere engendrar un niño, denuedo que desvela una impotencia. Robert empieza a empinar el codo otra vez. Ahora vemos que Lauren Bacall no tiene ninguna oportunidad con su marido. En vez de irse a emborrachar con él, de comprender algo de su dolor, cada vez es más noble y pura y da más ganas de vomitar. Y cada vez es más

evidente lo apropiada que sería para Rock, que también da ganas de vomitar y es noble. Las personas con su educación y todos esos sueños manipulados en la cabeza están bien jodidas. Si Lauren Bacall hubiera vivido con, y no junto a, Robert Stack, si hubiera vivido de él y para él, entonces éste hubiese podido creer que el niño de ella también era suyo. No hubiera necesitado quejarse. Pero su hijo, en el fondo, es más bien de Rock Hudson, aunque éste nunca haya mantenido relaciones con Lauren.

Dorothy hace algo malvado, azuza a su hermano contra Lauren y Rock. Sin embargo, la quiero como a pocos personajes del cine. Como espectador, estoy con Douglas Sirk tras la pista de la desesperación humana. En *Escrito sobre el viento* lo bueno, lo "normal" lo "bello" cada vez es más repugnante; lo malo, lo débil, lo inconsistente inspira comprensión. También hacia los que manipulan a la buena gente.

Y la casa donde todo ocurre. Dominada, dicen, por una gran escalera. Y espejos. Y, siempre, flores. Y oro. Y frialdad. Una casa como la que se construye alguien con mucho dinero. Una casa con todos los elementos decorativos que compra quien tiene dinero y no puede sentirse a gusto en ella. Es como en la Oktoberfest, donde todo es movimiento y colorido, y tú estás tan solo como ellos. En esta casa, que Douglas Sirk hizo construir para los Hedley, brotan los sentimientos más extraños. La luz en las películas de Sirk siempre es lo menos natural posible. Sombras, donde no debería haberlas, hacen plausibles sensaciones a las que preferirías permanecer ajeno. Del mismo modo los planos, casi siempre oblicuos, la mayoría desde abajo, están pensados para que lo extraño de la historia no suceda en la cabeza del espectador sino en la pantalla. Las películas de Douglas Sirk liberan la mente.

Interludio de amor

Interludio de amor es una película de difícil acceso. De entrada todo parece falso. La acción transcurre en un Munich distinto al que conocemos. El Munich de *Interludio de amor* lo forman edificios fastuosos, la Königsplatz, el castillo de Nymphenburg, la Herkulessaal. Más tarde comprendemos que es el Munich que le gustaría ver a un americano. June Allyson viene a Munich para conocer Europa y lo que conoce es un gran amor, su gran amor. Se trata de Rossano Brazzi, que hace el papel de un director de orquesta tipo Karajan. June Allyson se aleja un poco de los personajes de Douglas Sirk. La encuentro demasiado natural, demasiado sana. Demasiado fresca. Aunque al final se pone bastante enferma. Rossano Brazzi no deja de ser un director de orquesta ni siquiera en el más suave y tierno suspiro de amor. Es una proeza de dirección cómo se mueve, siempre galleando y montando un espectáculo cara a los demás, incluso cuando habla en serio. Tal como lo hace Brazzi, tendría que representarse *Musik*, de Wedekind.

Brazzi tiene una mujer, Marianne Koch, quizás el personaje más importante para comprender la visión del mundo de Douglas Sirk. Marianne Koch ama a Rossano Brazzi. Se casaron, ella siempre ha sido feliz junto a él y sucumbe por amor. Se vuelve loca. Todos los personajes de Sirk van tras un anhelo. El único que está satisfecho sucumbe. ¿Se puede entender una sociedad para la que sólo es bueno aquel que corre como un perro con la lengua fuera persiguiendo siempre algo? Mientras siga haciéndolo se atendrá a las normas que le permitirán seguir siendo aprovechable. Después de haber visto las películas de Douglas Sirk el amor me parece aún más el mejor instrumento de opresión social, el más insidioso y el más eficaz. June Allyson regresa a Estados Unidos con un pequeño amor. Pero tampoco serán felices juntos. Ella siempre perseguirá a su soñado director de orquesta y él notará el descontento de su mujer. Cada vez se concentrarán más en sus respectivos trabajos, en los que naturalmente volverán a explotarlos. OK.

Ángeles sin brillo

Ángeles sin brillo (The tarnished angels, 1958) es la única película en blanco y negro de Douglas Sirk que pude ver. Es ésta la película en que tuvo la máxima libertad. Una película insólitamente pesimista, basada en una historia de Faulkner que por desgracia no conozco. Parece como si Sirk la hubiera profanado, cosa que la beneficia.

La película trata, de manera similar a *La Strada* sólo que sin ser tan pretenciosa, de una profesión que se extingue. Robert Stack ha sido piloto en la Primera Guerra Mundial. Nunca ha querido hacer otra cosa que volar y por eso ahora participa en un espectáculo aéreo haciendo acrobacias. Su mujer es Dorothy Malone, que en las pausas hace saltos en paracaídas. Apenas si pueden vivir de eso. Robert es valiente pero no entiende nada de máquinas. Y ahí aparece el tercer socio, Jiggs, que es mecánico y quiere a Dorothy. Robert y Dorothy tienen un hijo. En el momento que Rock Hudson lo conoce, los demás soldados se están burlando de él: "¿Quién es tu padre, pues? ¿Jiggs o...?".

Rock Hudson es periodista y quiere escribir algo formidable sobre estos gitanos que, en vez de sangre, tienen aceite lubricante en las venas. Los Shuman no tienen alojamiento y Rock les invita a su casa. Por las noches Dorothy y Rock van conociéndose. Cualquiera puede notar que tendrían mucho que decirse. Rock pierde su trabajo, un piloto se estrella en plena exhibición y Dorothy está dispuesta a prostituirse por un avión porque el de Robert está averiado. Rock y Dorothy ya no tienen tanto que decirse, Jiggs repara el avión averiado, Robert despega y muere, Dorothy se va, Rock recupera su trabajo.

Todo derrotas. Esta película es sólo una colección de derrotas. Dorothy quiere a Robert, Robert ama volar. Jiggs también quiere a Robert o, ¿es a Dorothy y Rock? Rock no quiere a Dorothy y Dorothy no quiere a Rock. Que la película dé a entender que ambos pudieran estar pensando durante un par de segundos "¿Quizás...?" es a lo sumo una mentira. Al final, Robert le dice a Dorothy que después de ese vuelo dejará de volar. Y entonces va y se muere. Sería inconcebible que Robert se quedara con Dorothy en vez de con la muerte.

En esta película la cámara se mueve constantemente, hace como la gente a la que filma, como si pasara efectivamente algo. Pero en realidad, bien podrían echarse todos a dormir y dejarse enterrar. ¡Y los *travellings* de la película y los movimientos de grúa y las panorámicas! Douglas Sirk trata a esa pandilla de muertos con una ternura y una luz tales que uno se dice a sí mismo: están hechos una mierda pero ¡son tan entrañables! Alguien tiene que tener la culpa; la culpa la tienen la soledad y el miedo. Pocas veces he sentido tanto la soledad y el miedo como en esta película. El espectador está sentado en el cine como el hijo de los Shuman en el tiovivo cuando su padre se estrella. Ve lo que pasa y también quisiera correr y ayudar pero, pensándolo mejor, ¿qué puede hacer un chaval ante un avión que se estrella? Todos son culpables de la muerte de Robert. Por eso Dorothy Malone se pone tan histérica después. Porque se ha dado cuenta. Y Rock Hudson, que quería algo sensacional, cuando lo consigue insulta a sus colegas. Y Jiggs, que no hubiera debido reparar el avión, está ahí sentado y se pregunta: ¿dónde estabais todos? Es bastante grave que no hubiera notado nunca antes que allí no había nadie. Estas películas van de cómo nos engañamos a nosotros mismos, y por qué necesitamos hacerlo. Dorothy se había enamorado de Robert al ver su foto, un piloto imponente, en un cartel. Naturalmente, Robert no se corresponde con esta imagen. ¿Qué hace? Se engaña a sí misma. Por favor. Nadie la obligaba, nos decimos, y quisiéramos decirle que en realidad su amor por Robert no es tal. Pero ¿de qué serviría eso? La soledad se soporta mejor con una ilusión en la cabeza.

Por favor. Esta película nos dice que esto no es así, creo yo. Sirk hace una película en que la acción es permanente, en que siempre pasa algo, en que la cámara se mueve con frecuencia y en que aprendemos mucho de la soledad y de cómo nos lleva a mentir. Y qué equivocado es que mintamos, y qué tonto.

Tiempo de amar, tiempo de morir

Tiempo de amar, tiempo de morir (A time to love and a time to die, 1958). John Gavin va de permiso a Berlín desde el frente oriental en 1945. La casa de sus padres está destruida. Reencuentra a Liselotte Pulver, a la que conoce de cuando eran pequeños. Y como están tan desesperados y tan solos empiezan a amarse. La película se titula *Tiempo de amar, tiempo de morir* muy acertadamente. El tiempo es la guerra. Está claro que es un tiempo para morir. En las películas de Douglas Sirk puede florecer el amor allí donde todo es muerte y bombas y frío y lágrimas. Liselotte Pulver ha plantado una

florecilla en su ventana, la única pizca de vida entre los montones de escombros. Al final John Gavin muere, cosa que se ve venir desde el principio. Y sin embargo, de alguna manera, nada de todo esto tiene que ver con la guerra. Una película sobre la guerra tendría que tener otra pinta. De lo que va es de la situación. La guerra como situación y caldo de cultivo de un sentimiento. Si los mismos personajes, Liselotte Pulver y John Gavin, se hubieran encontrado en 1971: sonrisas, ¿qué tal?, mira, y se acabó. Pero en 1945 surge un gran amor. Eso está bien. El amor aquí no tiene problemas. Los problemas están fuera. Dentro, dos seres humanos pueden ser tiernos el uno con el otro.

Por primera vez en una película de Douglas Sirk, amores pequeños, personas mediocres que miran con grandes ojos de asombro lo que sucede a su alrededor. Para ellos todo es incomprensible, las bombas, la Gestapo, la locura. En tales circunstancias el amor es lo más simple, algo que se puede entender. Y a eso nos aferramos. Pero no me imagino qué sería de ellos si John sobreviviera a la guerra. La guerra y el horror sólo son el decorado. No puede hacerse una película sobre la guerra. Cómo surgen las guerras, eso sí sería importante, y los efectos que provoca y deja en la gente. Tampoco es una película pacifista porque ni un solo segundo nos decimos: sin esta espantosa guerra todo sería tan bonito; o algo así. La novela de Remarque *Tiempo de amar, tiempo de morir* es pacifista. Remarque dice: sin guerra éste sería un amor eterno; Sirk dice: sin guerra este amor no existiría.

Imitación a la vida

Imitación a la vida (Imitation of life, 1959) es la última película de Douglas Sirk. Un peliculón delirante sobre la vida y la muerte. Y una película sobre América. Primer gran momento: Annie le dice a Lana Turner que Sarah Jane es su hija. Annie es negra y Sarah Jane es casi blanca. Lana Turner vacila, entiende, vuelve a vacilar y entonces, rápidamente, hace como si fuera la cosa más natural del mundo que una negra tenga una hija blanca. Pero de natural no tiene nada. Nunca. A lo largo de toda la película. Todos se empeñan en considerar que lo que se proponen o desean también tiene que hacerse realidad. Sarah Jane quiere pasar por blanca no porque el blanco sea un color más hermoso que el negro sino porque el blanco permite vivir mejor. Lana Turner quiere hacer teatro no porque le parezca bonito sino porque en este mundo se está en una posición mejor teniendo éxito en el teatro. Y Annie desea un superfuneral no porque le sirva de nada (ya estará bien muerta) sino porque quiere aparentar ante la posteridad una importancia que, viva, nunca ha tenido. Ninguno de los protagonistas ve que todo, pensamientos, deseos y sueños, nace precisamente de la realidad social o está manipulado por ella. No conozco ninguna otra película que formule tan clara y desesperadamente este hecho. Hacia el final de la película Annie le cuenta a Lana Turner que tiene muchos amigos. Lana está desconcertada. ¿Annie tiene amigos? Hace diez años que viven juntas y Lana no sabe nada de Annie. Lana Turner se sorprende. Y cuando su hija le reprocha haberla dejado siempre sola, Lana Turner también se sorprende, y cuando Sarah Jane se rebela de repente contra la diosa blanca y tiene problemas y quiere que la tomen en serio, Lana Turner tampoco puede sino sorprenderse. Y se sorprende cuando Annie muere. Uno no puede morirse así. No es justo que se confronte a alguien con la vida tan de repente. A lo largo de toda la segunda parte de la película, Lana no puede sino sorprenderse. El resultado es que en el futuro quiere interpretar papeles dramáticos. Sufrimiento, muerte, lágrimas, hay que hacer algo con eso. La problemática de Lana Turner se convierte en la problemática del cineasta. Lana es actriz, posiblemente buena. Eso no se sabe con exactitud. Al principio tiene que ganar dinero para ella y para su hija. ¿O acaso quiere hacer carrera? La muerte de su marido no parece haberla afectado mucho. Sabe que era un buen director. Yo creo que Lana quiere hacer carrera. El dinero le interesa en segundo lugar, después del éxito. En tercer lugar, John Gavin. John quiere a Lana y, por amor a ella, para poder mantenerla, posterga sus ambiciones artísticas y acepta trabajar como fotógrafo en una empresa de publicidad. Renegar de las ambiciones por amor es algo que Lana no puede entender. Si, estoy completamente seguro de que Lana no quiere dinero, quiere hacer carrera. Y John también es tonto: pone a Lana frente a la alternativa matrimonio o

carrera. Lana lo encuentra increíble y dramático y se decide por su carrera.

Así toda la película. Siempre están haciendo planes sobre la felicidad y el cariño, y entonces suena el teléfono: una nueva oferta, Lana resucita. Esta mujer no tiene remedio. Tampoco John Gavin, que hubiera tenido que captar rápidamente que aquello no funcionaba. Y, sin embargo, cuelga su vida de esa mujer. Donde no hay nada que funcione, ahí detrás está siempre la gente. La hija de Lana, que es como a John le gustaría que Lana fuera, se enamora de éste, pero ella no es precisamente Lana. Todo muy comprensible. Sólo Sandra Dee no entiende nada. Es posible que quien quiere entienda menos. También Annie quiere a su hija y no la entiende en absoluto. Un día, cuando Sarah Jane aún es pequeña, está lloviendo y Annie le lleva a su hija un paraguas a la escuela. Ante la clase, Sarah Jane ha fingido ser blanca, así que cuando su madre trae el paraguas, se descubre la mentira. Sarah Jane no lo olvidará nunca. Y cuando Annie, poco antes de su muerte, quiere ver a su hija por última vez y la visita en un bar de Las Vegas sigue siendo incapaz de comprender, por puro amor, que Sarah Jane quiera pasar por blanca; le parece un pecado. Eso es lo terrible de esta escena: la ruin es Sarah Jane; la pobre, digna de compasión, es la madre. En el fondo, sin embargo, es exactamente al revés. La madre, que quisiera poseer a su hija porque la quiere, es brutal. Y Sarah Jane se defiende del terrorismo de la madre, del terrorismo del mundo. Qué crueldad poderlas entender a ambas, que las dos tengan razón y que nadie pueda ayudarlas. A menos que transformemos el mundo. Y todos nos ponemos a llorar en el cine porque es tan difícil cambiar el mundo. En el funeral de Annie, todos vuelven a encontrarse y por unos momentos hacen como si todo estuviera en orden. Pero este "hacer-como" les permite seguir haciendo la misma mierda porque presienten que es lo que ansían, verdaderamente, y entonces vuelven a olvidarlo.

Imitación a la vida empieza como si fuera una película sobre el personaje de Lana Turner e, imperceptiblemente, se convierte en una película de la negra Annie. Al final, el director deja de lado su problemática, lo que a él le concierne del tema y se centra en el engaño de Annie respecto a su vida, donde encuentra mucha más crueldad de la que hubiera podido descubrir en Lana Turner o en sí mismo. Menos oportunidades todavía. Más desesperación todavía.

Al intentar escribir sobre estas seis películas de Douglas Sirk, he descubierto qué difícil es escribir sobre películas que tratan de la vida, que no son literatura. He omitido muchas cosas que quizá serían más importantes. He hablado demasiado poco de la iluminación, de lo esmerada que es o de cómo ayuda a Sirk a transformar las historias que tenía que contar. Y que, aparte de él, sólo Josef von Sternberg es tan bueno con la iluminación. Y he hablado demasiado poco de los espacios que Douglas Sirk crea. Lo extraordinariamente exactos que son. He analizado poco la importancia de las flores y de los espejos y de lo importantes que son para las historias que Sirk nos cuenta. He acentuado demasiado poco que Sirk es un director que consigue de los actores los máximos resultados. Que gracias a Sirk incluso cotorras como Marianne Koch o Liselotte Pulver devienen personas a las que creemos y deseamos creer. Y, finalmente, he visto demasiado pocas películas. Quisiera verlas todas, las treinta y nueve que Sirk hizo. Y entonces quizá continuaría conmigo, con mi vida, con mis amigos. He visto seis películas de Douglas Sirk. De las más bellas del mundo.

Febrero de 1971

Su sensibilidad, su miedo
y sus agresiones
convertidos en cine

Conversación con Christian Braad Thomsen: balance después de veinte películas

¿Es verdad que la adaptación de Effi Briest, *de Theodor Fontane, tenía que ser tu primera película?*

Sí, pero en 1969 no disponía de capital y la verdad es que ahora me alegro porque por aquel entonces probablemente hubiera reproducido la historia en lugar de adaptar realmente el libro, como sí he hecho hoy día. Hay ciertos materiales que no se deben trabajar enseguida sino cuando se está realmente en condiciones de hacerlo.

Tu manera de adaptar literatura cinematográficamente está emparentada con la de Jean-Marie Straub al que dedicaste, y también a Eric Rohmer y Claude Chabrol, tu primera película, El amor es más frío que la muerte *(1962).*

Desde entonces han cambiado muchas cosas pero aún hoy aprecio la relación de Straub con su trabajo. Aunque trabaja con una seriedad y una honradez tremendas deja también espacio a las improvisaciones. No es tan intransigente como aparenta. A pesar de su prodigiosa obstinación, también se lo pasa bien trabajando. Tengo algunas reservas respecto a sus últimas películas. Lo que prefiero de él son sus dos cortometrajes *Machorka-Muff* y *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1962). Pero *Nicht versöhnt* (1965) también es una película bonita y concreta, una buena adaptación de la novela de Heinrich Böll, *Billar a las nueve y media*. El defecto de Straub es que siempre trabaja contra su público. Desapruebo totalmente su película *Othon* (1970).

Pero Chronik der Anna Magdalena Bach *(1967) tuvo un cierto éxito entre el público.*

Sí, por la música. Es una película objetivamente interesante porque trata sobre la música de Bach tal como Straub la oye.

Dices que si hubieras adaptado Effi Briest *en 1969 hubieras reproducido la historia. Pero a decir verdad en tus primeras películas no cuentas ninguna historia.*

Así es. Las primeras películas las rodé sobre todo para definir mi postura respecto al cine. Por aquel entonces el cine era para mí mucho más concreto que la literatura. Apenas si hubiera podido filmar literatura, pues el tema de mis películas era sobre todo la experiencia cinematográfica, la mía propia y la de los espectadores.

¿Has visto hace poco alguna de tus primeras películas? ¿Qué juicio te merecen?

Recientemente he vuelto a ver las veinte, en dos semanas, porque la editorial Hanser prepara un libro sobre ellas. En las diez últimas hay muchas cosas que me gustan, simplemente porque expresan muy objetivamente mi situación de entonces. Vistas en conjunto, queda claro que quien las hizo les transmite su sensibilidad, sus agresiones y su miedo. En cambio no me parecen acertadas las nueve películas que van hasta *Atención a esa prostituta tan querida* (Warnung vor einer heiligen Nutte, 1971). Son demasiado elitistas y privadas, hechas en realidad sólo para nosotros y nuestros amigos.

¡Pero eso también está bien!

Sí, de acuerdo, para mí era importante pero, visto con objetividad, no es correcto. Con *Atención a esa prostituta tan querida* la cosa cambia. La película va de un rodaje, sí, pero el tema auténtico es cómo trabaja el grupo y cómo surgen y se aprovechan las posiciones de liderazgo. Y, visto con objetividad, este tema es importante.

Viendo hoy Atención a esa prostituta tan querida *tenemos muy claro que con ella concluye la primera parte de tu producción. ¿Eras consciente de que esta película significaba una especie de punto final y a la vez un nuevo comienzo?*

No tenía claro que fuera un nuevo comienzo pero sabía que tenía que ser un punto final. Con esta película enterramos definitivamente nuestras primeras esperanzas, es decir, el antiteatro. No tenía ni idea de cómo irían las cosas después pero sabía que no podían seguir de aquella manera.

¿Qué efecto te ha producido volver a ver Der amerikanische Soldat *(1970)?*

Me siento más próximo a *Götter der Pest* (1970) pero *Der amerikanische Soldat* es más perfecta. Es una síntesis de *El amor es más frío que la muerte* y *Götter der Pest*, y está contada de una manera muy concreta y profesional. Ambos filmes eran una reconstrucción de la gente y el ambiente de Munich, mientras que *Der amerikanische Soldat* era una película correcta, repleta de citas de las películas de gángsters francesas y de filmes de Hollywood (sobre todo de Raoul Walsh y John Huston). Por aquel entonces, mi modo de sentir el cine también era en cierta manera político. Pero no hubiera podido hacer ninguna película sobre la Baader-Meinhof y aún hoy me parece bastante difícil. Y lo que Claude Chabrol hizo con *Nada* (1973), es completamente falso. No es una película sobre anarquistas tal como yo me la hubiera imaginado. Valoro mucho a Chabrol y por eso su película, muy cínica tanto por lo que se refiere a los anarquistas como a la sociedad, me decepcionó. Se puso las cosas un poco demasiado fáciles.

No obstante, la posición de Chabrol tiene algún acierto, por ejemplo la crítica a los anarquistas que utilizan los mismos métodos que la sociedad que quieren transformar.

Sin duda. Pero Chabrol no describe en absoluto la desesperación de esa gente. Aunque usen los métodos de la sociedad, viven fuera de la sociedad, jugándose su libertad y su vida. Chabrol ironiza en *Nada* sobre esa gran cantidad de desesperación y desespe-

ranza y éste es precisamente el error de la película. Esa desesperación podría ser productiva. Pero para Chabrol que pueda haber algo positivo en ella ni siquiera entra en consideración.

1974

BIBLIOTECA
DE SANTIAGO
DIRECCION DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

En algún momento
las películas tienen
que dejar de ser películas

Conversación con Hans Günther Pflaum sobre *Todos nos llamamos Ali* (Angst essen Seele auf, 1974)

Señor Fassbinder, usted cuenta aquí una historia provocadoramente simple, simplificada. ¿Tiene la reducción de los conflictos alguna intención didáctica?

Yo creo que las historias cuanto más simples más verdaderas. El denominador común de muchas historias es una historia así de simple. Si hubiéramos complicado más el personaje de Ali, los espectadores aún lo hubieran tenido más difícil para hacerse con la historia. Por un lado, si este personaje hubiera sido más complejo, la candidez de la relación entre Ali y Emmi hubiera salido muy perjudicada, mientras que así la historia es tan ingenua como las dos personas de que trata. Aunque las relaciones son naturalmente mucho más complejas, eso lo tengo claro. Pero mi opinión es que cada espectador tendría que completarla con su propia realidad. Y esa posibilidad también la tiene cuando una historia es así de simple. Yo creo que la gente tendría que encontrar sus propias posibilidades de cambio (seguro que también se puede seguir estrictamente una ideología pero eso no me parece muy relevante para el gran público).

¿No podría la simplicidad de esta película ofrecer a los espectadores la ocasión de desvincularse de la historia diciendo: "En la vida real nada es tan simple"?

Tienen la posibilidad o incluso la obligación de escaparse de esta historia pero no en perjuicio de la película sino en beneficio de su propia realidad; eso me parece lo esencial. En algún momento las películas tienen que dejar de ser películas, de ser historias, para empezar a estar vivas y hacer que nos preguntemos qué tienen que ver con nosotros y con nuestras vidas. Creo que al ver esta película cualquiera está obligado —porque el amor de ambos le parece

claro y puro— a revisar sus relaciones con las personas que tienen la piel oscura y también con las personas mayores. Lo considero algo muy esencial. En eso no se puede ser lo bastante simple.

Por otra parte, esta simplicidad produce un efecto increíblemente provocador. Por ejemplo, cuando Ali está en casa de Emmi y vemos una casa grande, solitaria, vacía y una pequeña, solitaria mujer, y Ali le cuenta que en la habitación donde él vive son seis, espontáneamente nos preguntamos si Ali no debería mudarse a la casa de Emmi.

Sí, al plantear las cosas tan sencillamente, también intentamos que cualquiera dijera: muchas cosas serían posibles. No creo que la gente sea invariable. Forma parte de la estructura de la película que digamos. "Si, las cosas irían mejor si fueran un poco diferentes". Y si seguimos dándole vueltas, van cada vez un poco mejor. No soy bueno para los grandes proyectos ideológicos, no es mi trabajo, para eso hay gente más instruida y más adecuada. A mí me interesan estas pequeñas posibilidades porque sé algo de ellas y porque además las encuentro estimulantes.

Así seguramente también complacerá a muchos espectadores.

Sí, es una experiencia que también hemos tenido con la teleserie *Acht Stunden sind kein Tag* (1972): cuanto más simples son las historias, más se implican los espectadores. Los intelectuales e izquierdistas se equivocaban al reprocharnos que nada de aquello era verdad. Para el espectador sí lo era porque tenía la posibilidad de trasladarlo a sí mismo y a su realidad. Y si el arte, o como quiera llamársele, logra suscitar un debate entre la gente, ha conseguido lo máximo, creo yo.

¿Hasta qué punto hay en Todos nos llamamos Ali *influencias de otras películas? Me refiero naturalmente a las películas de Douglas Sirk, sobre todo.*

Sí, la verdad es que Sirk está en todo lo que he hecho desde que vi alguna de sus películas e intenté escribir sobre ellas. No Sirk mismo, sino lo que he aprendido de él. Sirk me dijo lo que le dijeron los jefazos de Hollywood: las películas tienen que gustar en Garmisch-Partenkirchen, en Okinawa y en Chicago, así que piénsate cuál es el denominador común de toda esta gente. Para Sirk también era importante algo que no han tenido en cuenta muchos otros en Hollywood: trabajar en armonía consigo mismo, con la propia personalidad, o sea, no producir sólo "para el público", como a menudo hacemos en este país con las películas que no gustan a nadie, esas películas de sexo o entretenimiento que los productores creen que gustan al público aunque no les gusten a ellos. Ésa es la diferencia entre la comercialidad de Sirk y la comercialidad de Alfred Vohrer. Sirk hizo pocas cosas de las que avergonzarse y eso me impresiona mucho.

La dramatización de la historia de Todos nos llamamos Ali *también me recuerda a Sirk: en la primera parte del filme la pareja lucha contra los problemas, que vienen de fuera y hacia dentro tienen un efecto más bien estabilizador. Sólo en el momento en que la presión exterior cesa, los protagonistas (y la película) empiezan a enfrentarse a los conflictos, lógicamente internos, que, como pareja, tienen que tener entre ellos.*

Sí, pero eso no es Sirk, es la vida. Entre las minorías, los marginados, etc., ocurre efectivamente que mientras reciben la presión exterior, no se preocupan de sus propios problemas porque están completamente dedicados a protegerse hacia fuera y a asegurarse alguna clase de solidaridad. Al escribir la historia me fue difícil eludir este hecho. Me pregunté cómo hacer que la gente dejara de ejercer tanta presión sobre ambos.

¿Qué función tiene la secuencia final, cuando Ali cae enfermo con una úlcera de estómago y el médico del hospital dice que éste es un diagnóstico frecuente en el caso de los trabajadores extranjeros? ¿Acaso aparece de repente otro tema completamente distinto en la película?

La secuencia responde a la realidad. Lo sé por una doctora de un hospital que me contó exactamente que es eso lo que ocurre y

no me cuesta nada imaginármelo. Aparece esta realidad, completamente auténtica, de los trabajadores extranjeros, con la que ahora, además, tienen que arreglarse... Pues bien, sí, el final está ahí naturalmente para que esta historia privada, que me gusta mucho y me parece muy importante, tenga un toque de realismo, también en la cabeza del espectador.

¿Cuánto duró el rodaje de la película?

Necesitamos dieciocho días de rodaje, o sea, aproximadamente cuatro semanas de trabajo.

¿Se identificó el protagonista con su papel?

Sí, considerablemente. Brigitte Mira también se identificó mucho con su papel, pues en la vida real tiene unas relaciones parecidas con un hombre más joven, lo que le permite percibir la reacción de la gente.

Brigitte Mira me parece un caso francamente afortunado. ¿Por qué hay de repente tantos actores ya consagrados en sus películas y en las de algunos de sus colegas?

Tuve muchas dificultades con los actores jóvenes. Hanna Schygulla, después de unas quince películas, empezó de repente a ponerse muy rara y a plantear unas exigencias que en este tipo de trabajo no se podían satisfacer. Así quizá se pueda trabajar aún en el teatro o en una colaboración a largo plazo pero en el cine eso no funciona, lo de la igualdad y todo eso; habría que idear películas más baratas o qué sé yo. De manera que un día sentí simplemente el deseo ferviente de encontrar a gente que viniera por dinero, hiciera un trabajo decente y no me atormentara más. Y a pesar de eso descubrí que con alguna gente, por ejemplo Karl Heinz Böhm en *Martha* (1974) o ahora Brigitte Mira, surgían unas relaciones totalmente personales, muy parecidas a las del antiguo antiteatro y sus grandes estrellas. Sólo que Böhm o Mira eran mucho más concretos en el trabajo. En adelante seguiré haciéndolo así.

¿Ha cambiado su manera de dirigir? Del antiteatro queda todavía un cierto modo de hablar al que Brigitte Mira, por ejemplo, no se adapta así como así. Su serie sobre la familia todavía sonaba a antiteatro.

Finck siempre habla así, ése no ha cambiado ni pizca. Con Luise Ullrich discutí y trabajé bastante duro para que lo hiciera como yo quería.

En cuanto a Brigitte Mira, tuve la impresión de que algo nuevo se volvía a poner en marcha con los actores.

Sí, también fueron las relaciones entre Mira y yo y el tema. Mira se comprometió por motivos totalmente personales, y eso que no es alguien que crea que tiene que implicarse como sea en todo lo que hace. También hace muchas cosas que le son completamente indiferentes porque gana más. Pero aquí encontró algo con lo que comprometerse por encima del caché y la fama. Por eso a mí también me interesó insólitamente y todavía nunca he trabajado con actores de cine de la manera que lo he hecho con ellos dos en *Todos nos llamamos Alí*. Filmé casi cada toma diez, quince o veinte veces, cosa que antes no hubiera hecho nunca: realmente quería obtener lo máximo posible en cada momento.

Usted también dirige teatro. ¿Seguirá haciendo cine?

Por supuesto. De todos modos, quisiera hacer menos. Dos películas al año bastarían, una para la televisión y otra para el cine, ése es mi sueño.

¿Qué relaciones hay en su trabajo entre cine y teatro? ¿Modifica el trabajo en el teatro la película siguiente, afecta una película a la escenificación en el teatro?

En mi caso, al principio bastante extremadamente. Escenificaba las obras como si fueran cine y rodaba una película como si fuera teatro, en eso era bastante terco. Pero entonces empecé a plantear las cosas de un modo distinto. Para mí, lo más importante en el tea-

tro es entenderse con la gente y la verdad es que presumo de trabajar con la gente mejor que muchos otros. En lugar de hacer pausas entre las películas me meto en un teatro y por poco dinero monto algo. Y descubro cosas completamente diferentes. Por ejemplo, con Karl Heinz Böhm, la colaboración en el rodaje de *Martha* fue maravillosa. Fuimos rápidos y concretos y nos entendimos maravillosamente. Después estuvimos siete semanas haciendo teatro en Berlín y surgieron abismos entre nosotros, descubrimos de repente que ya no podíamos hablar en absoluto. Aunque habíamos trabajado en una película durante cuatro semanas diariamente, desde temprano hasta tarde, fue en el teatro donde nos dimos cuenta de lo bloqueados que estábamos en nuestras relaciones. Y la verdad es que nos hubiera gustado charlar. Considero totalmente esenciales este tipo de experiencias.

Entretanto ya ha hecho usted dos películas más, Martha *y* Effi Briest (1973). *¿Ya tiene más planes concretos para 1974?*

Sí, primero filmaré *Hedda Gabler* y entonces... bueno, quiero hacer una película pero no puedo explicar cómo será.

Me tiene usted intrigado.

Es difícil de decir. Intentaré hacer una película sobre mí, sobre cómo serían las cosas si no tuviera éxito. Intento descubrir qué clase de persona sería. Seguro que siempre estaría intentando ganarme la vida con la cultura pero supongamos que no hubiera tenido nunca la oportunidad de hacer cine o teatro. Entonces quizá dirigiría obras para la radio. De eso trataría la película: de un joven que hace obras radiofónicas. Probablemente tendría enfermedades parecidas a las mías porque éstas vienen ya de antiguo y las taras anímicas serían bastante similares, sólo que se manifestarían de otra manera. O habría cosas que serían un impedimento para él y no lo son para mí. Y ahora estoy muy ansioso, quiero hacer la película a toda costa. Se llamará *Die täglichen Launen der letzten Gewissheit.*

Febrero de 1974

Imágenes que el espectador pueda llenar con su propia imaginación

Conversación con Kraft Wetzel sobre *Effi Briest*

Anteriormente ya has hecho unas cuantas películas sobre mujeres: Las amargas lágrimas de Petra von Kant, Martha *(1974) y* Nora Helmer *(1973). ¿Qué es lo que te interesa en particular de este tema?*

Pues que cuando uno empieza a pensar concretamente en la sociedad, por fuerza tropieza con las mujeres.

También podría tropezar con los niños o con los trabajadores extranjeros.

Correcto, también podría tratar de ellos. Pero, a pesar de todo, creo que las mujeres son más interesantes. Me interesan no sólo porque están oprimidas, no es tan simple. Los conflictos sociales son más interesantes en las mujeres porque, aunque es verdad que están oprimidas, desde mi punto de vista, debido a su situación social, provocan esta opresión y la aplican a su vez como un instrumento de terror. Son los personajes más interesantes de la sociedad, los conflictos son más claros en su caso.

Esta consideración de que las mujeres, desde tu punto de vista, convierten la opresión nuevamente en un medio para oprimir a los demás, ¿está presente en tus películas?

Creo que sí, que también está, excepto en *Effi Briest*, donde el tema no es una mujer sino un poeta.

¿En qué se diferencia entonces Effi Briest *de las otras películas?*

Ésta no es una película sobre mujeres sino una película sobre Fontane, sobre la actitud de un poeta frente a su sociedad. No es

una película que cuente una historia sino una película que asume una actitud, la de alguien que, si bien penetra los errores y debilidades de su sociedad y los critica, la considera válida para él.

¿Cuál fue tu relación con el modelo literario, dónde has cambiado algo y dónde has puesto los acentos?

En principio no he cambiado absolutamente nada. Pero naturalmente en la selección de lo que me pareció adecuado hay una cierta intervención en el libro. Intenté dejar algo más claro el mecanismo represivo al que en el libro se alude más débilmente: todo lo del chino y lo de cómo el marido de Effi emplea el terror está en el libro mucho más empotrado en una narración redonda. Ésta es ya, naturalmente, una intervención decisiva, pues la crítica que Fontane hace es mucho más dura en la película que en el libro, donde aparece más bien en una narración redonda y clara. También podría haberse dejado tal cual pero me hubiera parecido equivocado.

Tu adaptación es muy literaria. Hay muchas citas del texto, comentarios en off, subtítulos. Desde el punto de vista del efecto sobre el público, no se trata de una versión muy próxima al espectador.

Mi problema no fue hacer una película que gustara al público. Mi problema fue clarificar mi actitud frente a la sociedad en la que vivo intentando hacer una película sobre Fontane.

Con todo, el espectador normal dirá que es una película sobre Effi Briest.

Ese espectador normal al que te refieres probablemente no irá a verla. En todo caso es una película para un público algo más consciente. Las películas que hacemos tienen un público muy determinado, que ha aumentado algo en el transcurso de los años. No se trata de ese gran público televisivo. Para la televisión no haría la película así. Diría que tengo otra responsabilidad y trabajaría más el personaje de Effi y mostraría la sociedad y estos mecanismos represivos con más concreción y plasticidad. Pero para el público del cine, para gente en la que creo poder suponer un cierto grado de conciencia, mi opinión es que se debería poder hacer una película así de complicada.

¿Podrías describir qué efectos querías conseguir con los métodos que utilizaste, por el énfasis en la calidad literaria, la frialdad y la distancia frente a lo que sucede?

Para mí se trataba de que la película no se presenciara como otras, que tocan al corazón o al estado de ánimo, sino que intentaba hacer una película destinada de forma claramente a la mente, o sea, una película en la que no se deje de pensar sino que se empiece a pensar y en la que ocurriera como cuando leemos, que las letras y las frases sólo se convierten en lectura gracias a la imaginación. Por lo tanto, al ver esta película cualquiera debería tener la posibilidad y la libertad de hacérsela suya, lo que desde mi punto de vista sólo funciona a través de ese triple extrañamiento, a través de la distancia.

En ninguna de las películas que has hecho hasta ahora hay un uso tan forzado del fundido. ¿Qué significa para ti esta técnica?

Los fundidos en negro son en su mayoría fundidos de sentimientos o de transcursos de tiempo. Los fundidos en blanco, en cambio, son llamadas de atención, pues sólo con el blanco, que está de pronto ahí, uno se asusta un poco, tiene un pequeño *shock* y permanece despierto, no despierto en el sentido de que estuviera durmiendo, sino despierto mentalmente. Estos fundidos en blanco están colocados de manera que son como cuando leemos un libro y giramos la página o cuando empieza un capítulo nuevo y hay un punto y aparte. Simplemente están para evitar esa rotundidad que, si no, tienen las películas. Naturalmente, se trata de un recurso limitado porque en un determinado momento uno se acostumbra a los fundidos en blanco y éstos ya no impresionan al ojo, pero éste es un efecto que no podíamos calcular de antemano. Lo que pasa es que la película queda más luminosa, si bien no queda más luminosa simplemente porque nos hemos acostumbrado a ellos. No podía-

mos prever estos efectos porque aún no he visto nunca una película donde haya tantos fundidos en blanco.

También llama la atención en la película el uso frecuente de espejos. Tienes tendencia a no enfocar directamente a la gente sino a sus imágenes reflejadas en el espejo.

Primero, eso provoca una refracción y, segundo, hace que algo sea aún más extraño y lejano. También tiene algo que ver con los actores, que mediante los espejos captan mejor su propia identidad. Cuando se ven interpretando tienen una actitud distinta hacia sí mismos, que me parece más concreta.

Has dicho al principio que la película iba sobre la actitud de Fontane respecto a su sociedad y que también refleja tu propia actitud frente a la sociedad de hoy. ¿Cómo se infiltra en el filme tu propia posición?

Al dejar salir mis propios sentimientos y pensamientos acepto los sentimientos y pensamientos de Fontane. Le digo al espectador que la actitud de éste es también mi actitud. O sea, que mi actitud frente a la sociedad también es la de ver sus fallos y pensar que debería cambiar y, sin embargo, estar contento de ser un miembro de ella.

Es característico de la actitud de Fontane respecto a la sociedad de entonces que realce y exprese con sus recursos lingüísticos los elementos positivos de ésta: la seguridad y el confort que proporciona. En cambio, viendo tu película tuve la impresión de que no puedes descubrir absolutamente nada positivo en esta sociedad. Incluso el decorado y la lengua son recursos para presentar el contexto de terror de esta sociedad.

Empiezo por la palabra seguridad. Hay puntos en Fontane que naturalmente no comparto y por eso los he excluido de la adaptación cinematográfica. Lo decisivo para mí no es que él describiera esta seguridad burguesa y este estar-contento-de sí-mismo como algo positivo, ésta no es mi actitud, sino que de lo que se trata realmente es de la actitud básica, de la actitud básica frente a una sociedad. El propio Fontane tuvo estas dificultades en la vida. Por un lado criticó a la sociedad y por otro estaba a favor de ella. Quiero decir, estas necesidades genuinamente pequeñoburguesas en las que Fontane y su gente se satisfacen no me interesan.

¿Dónde se recoge, pues, en la película lo que todavía eres capaz de encontrar positivo en esta sociedad? ¿Por qué no la combates con las armas en la mano?

La apruebo al aceptarla, al vivir en ella y al ver sus posibilidades, que son diferentes a las de 1880. Entonces, esa especie de seguridad la daban una jefatura de distrito, una casa. Pero éste no es el tema de la película. El tema de la película es ver y aceptar las posibilidades que esta sociedad ofrece y a pesar de ello saber que hacerlo es fundamentalmente erróneo.

Quizá podrías aclarar tu posición refiriéndote a gente como Buñuel y Chabrol, que ha llevado al cine de una manera muy perceptible estos aspectos dudosamente positivos.

En Chabrol —a Buñuel no lo conozco— el placer por esta sociedad es sin duda más perverso que en mi caso. Yo tengo, pienso, una actitud más fría frente a la sociedad que Chabrol. También se debe a que yo soy alemán y Chabrol francés. En Francia todo se ve un poco distinto, en Francia tienen eso de la comida, que tiene una importancia totalmente distinta y con la que además simplemente se divierten. Aquí no tenemos nada de eso. En Alemania las cosas divertidas son un poco más pobres que en Francia. Podría ser que ahí estuviera la diferencia entre Chabrol y yo. Hay cantidad de películas de Chabrol, desde *Las ciervas* (Les biches, 1968) hasta *El carnicero* (Le boucher, 1970) que acepto y encuentro estupendas. Pero ahora va en una dirección que ya no acepto, ya no me interesan sus burlas de la sociedad en *Doctor Casanova* (Docteur Popaul, 1972) y *Nada* (1973). Empieza a ser inhumano, ya no tiene ningún interés en

la gente. Pero son películas que, en realidad, sólo serían soportables si funcionasen entre la gente.

Tus películas, tomadas en conjunto, podrían dividirse en dos partes. Una sería más literaria, la otra [illegible] de crítica social. ¿Qué piensas de ambas?

Personalmente, no me interesa hacer películas como *Acht Stunden sind kein Tag* (1972), mi interés personal se dirige más bien a los temas literarios o relacionados con la experiencia cinematográfica. Que haya hecho cosas como *Acht Stunden sind kein Tag* se debe a que he comprendido determinados mecanismos de la sociedad y friamente he llegado a la conclusión de que hay que hacer algo por los espectadores. En cambio, al hacer otras películas, como *Effi Briest* y las anteriores, he hecho algo por mí.

¿A qué crees tú que se debe que la actitud de los críticos y de parte del público respecto a ti sea tan ambivalente? Por un lado te aceptan como un sólido niño prodigio y un tipo infinitamente productivo y por otro no dejan de hostigarte con críticas, rechazo y enojo.

Si planteas así la pregunta, creo simplemente que tiene mucho que ver con la envidia o, mejor, con el miedo que le entra a la gente al compararse a sí misma con alguien que consideran muy potente. Creo que la reacción de la gente no depende tanto de las películas o las cosas que hago. Lo noto cada vez. También hay un problema de coordinación. Yo trabajo continuadamente pero a veces en una semana o en un mes aparecen tres cosas mías que he tardado un año en hacer. A la primera siempre reaccionan normalmente, a la segunda ya se ponen un poco nerviosos y a la tercera saltan violentamente porque eso ya es demasiado.

¿Cómo es posible que trabajes tan continua e intensamente?

No hago nada especial. Simplemente trabajo, una cosa seguida de otra. Tengo la gran ventaja de trabajar casi siempre en un grupo con algunos amigos y otra gente, lo que naturalmente facilita las cosas y me da más fuerzas que cuando trabajo solo y chapuceramente como hacen muchos otros. Pero seguramente también se debe a que no hago un film cada año y me paso las tres cuartas partes del año preparándolo, sino que mientras lo preparo también hago otras cosas. Si uno ya domina los medios técnicos puede ocuparse mucho más del tema. Si uno ya no tiene que pensar dónde poner la cámara sino que simplemente sabe que la cámara tiene que estar ahí para esa secuencia, puede ocuparse más del contenido, al menos durante el rodaje.

Pero si a lo largo del año haces varias cosas diferentes, que se superponen desde su concepción hasta su realización, ¿no te resulta ningún problema identificarte cada vez de nuevo con el tema?

Es que todas tienen mucho que ver. Hay temporadas en que surgen tres o cuatro cosas que están todas muy relacionadas. O sea, que no es que haga cosas muy distintas sino que tengo una temática y hago tres o cuatro cosas diferentes con ella. Hubo una época en que hice *Acht Stunden sind kein Tag*, *Wildwechsel* (1972) y *El mercader de las cuatro estaciones* (Händler der vier Jahreszeiten, 1972), que tienen todas mucho que ver. Y otra en que *Effi Briest* surgió junto a *Nora Helmer* y el texto de *Martha*. No podría hacerlo de otra manera.

¿Podrías describir brevemente tu método de trabajo? ¿En qué medida participa el equipo con el que siempre trabajas en la realización y hasta qué punto impones tus propias ideas?

Cambia de película a película. En *Effi Briest* hice lo que quise. Había una opinión básicamente distinta a la mía, la de la señora Schygulla. Ella quería que fuera una película sobre Effi Briest, sobre una mujer de finales del siglo XIX y sus problemas. Hubiera sido una película como la de Gustaf Gründgens, una película que contara una historia. Yo quería otra cosa y en este caso me impuse. Los cámaras hicieron exactamente lo que quise. Supervisé cada enfoque, dije exactamente qué luz quería para cada toma y los *travellings* los hice yo mismo. Hubiera sido perfectamente posible que media pe-

lícula la hubiera hecho un cámara y la otra mitad otro y no se hubiera notado.

¿Cuánto costó la película? El rodaje, con algunas interrupciones, se prolongó bastante.

Si tenemos en cuenta que los cachés no se pagaron sino que los reconvertimos en cuotas sobre la recaudación, la película costó algo más de un millón, concretamente entre 750.000 y 800.000. Gané un premio de 250.000 por el guión y el resto lo puse yo, lo que había ganado en los últimos cuatro años.

¿Por qué se demoró tanto el rodaje en realidad?

De entrada porque quería filmar las cuatro estaciones del año. No pudo ser porque el protagonista se puso enfermo y todo el proyecto estuvo a punto de irse a pique, ya que no sabíamos si podría volver a trabajar nunca más. O sea, que resultó especialmente complicado.

Hablemos del renombre internacional que ahora, inesperadamente, tienes...

No era inesperado en absoluto. Yo tenía muy claro que algún día tendría que pasar. Con *El mercader de las cuatro estaciones* la gente en el extranjero empezó a estar más atenta y a observar con más atención lo que pasaba, de quién se trataba. Entonces comenzaron a abalanzarse sobre producciones alemanas, como las de Werner Schroeter, porque para ellos era algo extraordinario que tales cosas vinieran de Alemania. Pero estaba claro que algún día caerían en la cuenta.

¿A qué atribuyes que ahora la crítica extranjera no conecte demasiado con Effi Briest*?*

Se trata de una película que sólo funciona en alemán. Naturalmente han tenido muchas dificultades para entrar porque no pueden captar lo específicamente alemán que tiene la lengua de Fontane, que constituye la gracia y la base de esta película.

¿Podrías decir qué es lo que te interesa en particular del lenguaje de Fontane para que le concedas un espacio tan amplio en la película?

Lo encuentro tan exacto, describe tan exactamente las cosas y las situaciones, y con todo nunca es inequívoco...

¿No es una contradicción?

Eso es lo que tiene de exacto, que describe una cosa siempre desde dos lados; incluso cuando dice con toda claridad que una cosa es así, en la frase siguiente dice: pero en realidad también puede verse así. Fontane nunca se compromete. Dice —lo digo muy primitivamente— "Effi es muy feliz", pero también se podría pensar que quizá no lo es, y así todo el libro. Encuentro muy fascinante que no sea tan inequívoco como para decir que algo es así y basta, porque de esta manera deja espacio libre.

Refiriéndonos a esa fascinación tan grande por el lenguaje y al consiguiente placer de plasmarlo en una película, ¿no se corre el peligro de convertir la imagen en una mera tautología, de que la imagen, en el fondo, moleste porque la película vive de la palabra? Si el filme sólo fuera película vacía la gente podría pensar sus propias imágenes.

Yo creo que las imágenes están hechas de manera que funcionan casi como película en blanco, que aunque las imágenes están ahí, pueden acabar de completarse con la propia fantasía y con la propia emoción. Esto es posible precisamente gracias al triple distanciamiento: los espejos, los fundidos, la interpretación sin emoción de los actores. A través de la distancia que aquí se crea, el espectador, pienso, está casi obligado, pero eso me parece incorrecto, digamos mejor, tiene la libertad —como ocurre en la lectura, donde algo que leemos sólo es frase gracias a la imaginación—, tiene también la libertad de hacerse él mismo la película, aunque las

imágenes estén ahí. No es una película como casi todas las otras, que se imponen al espectador. Es una película que desde mi punto de vista ofrece un espacio libre al espectador y eso es lo que tiene de especial.

Al contrario que en tus películas "literarias", en las de crítica social concedes bastante importancia a que los espectadores puedan identificarse con personajes de la película. En Todos nos llamamos Alí *la gente debe identificarse con Mira o en* Acht Stunden sind kein Tag *con el protagonista. ¿No son, pues, películas que se imponen al espectador? ¿Por qué te contradices en tu forma de trabajar entre unas películas y otras?*

Porque hay cosas que se pueden reconocer como importantes y acertadas y a pesar de ello tener personalmente otros intereses. Es lo mismo que pasa con Fontane.

Entonces, ¿consideras importante hacer estas películas basadas en la identificación?

Sí. Se me ocurrió gracias a gente como Yaak Karsunke, Peter Märthesheimer, qué sé yo, gracias a mucha gente. No es que me dijeran "Haz que se identifiquen" sino que me dijeron "Es importante cambiar el mundo".

Pero, ¿por qué de esta manera?

Si no, no funciona. No tiene ningún sentido hacer películas para el público que se cierran al público. Sería una idiotez. *Effi Briest* es una película sólo adecuada para un público especial, esto es, para gente que ve cine con más conciencia. Mientras que precisamente toda la gente que yo había pensado que entendería lo que tiene de acertado y de bueno *Acht Stunden sind kein Tag*, no entendió absolutamente nada. En realidad sólo la entendió la gente para la que propiamente se había hecho. Tuvimos infinidad de debates con trabajadores y sindicatos y la cosa funcionó muy bien, eran capaces de adaptar los así llamados cuentos chinos de *Acht Stunden sind kein Tag* a su situación y resulta que lo hicieron. Seguramente ése fue uno de los motivos por los que no se nos dejó continuar.

¿En qué trabajas en este momento?

Estoy rodando un filme que se llama *La ley del más fuerte* (Faustrecht der Freiheit, 1975) y trata de un joven empresario, cuyo negocio está en quiebra y que con algunos trucos privados consigue quitarle a alguien el dinero para salvar su empresa. Gira en torno a la guerra entre un empresario y un no-empresario al que le gustaría serlo. Es una producción en color. Interpreto uno de los papeles principales, el del no-empresario, y Peter Chatel interpreta al empresario. Además aparecen muchas viejas estrellas. De momento no tengo más proyectos, sólo ideas. Las películas sobre mujeres ya se han acabado. Ahora me interesan los modelos, modelos para muchas cosas. Quisiera hacer una película sobre el nacimiento de la religión judía.

¿En qué medida se trata de un modelo?

La religión judía fue un experimento del buen Moisés. Hay un bonito libro de Freud, llamado *Der Mann Moses*, que constituiría la base de la película. La idea fundamental es que Moisés es un egipcio y un faraón inventa esa religión-de-un-dios y muere. Los egipcios están muy descontentos porque es una religión inhumana, muy abstracta, y luchan para que se reinstaure la religión politeísta, que consideran más práctica y humana. Y Moisés se queda de repente sin trabajo, pues allí es un sacerdote egipcio. Así que se busca un pueblo con el que ensayar esa religión, con el que experimentar cómo funciona. Y encuentra a los judíos, que viven en una esclavitud totalmente aceptada —en realidad ya están integrados en la vida egipcia— y va y les dice: "Vosotros sois los elegidos, sois una raza superior". Y ellos se lo creen porque es bonito. Y así nace. Además tengo otra idea: me gustaría adaptar el libro *Futurum 2* de B. F. Skinner. Trata de un modelo de sociedad.

Julio de 1974

...Sombras, por supuesto,
y ninguna compasión

Algunos pensamientos desordenados sobre las películas de Claude Chabrol

No hay nada más bello que tomar partido por los oprimidos, la estética verdadera es la defensa de los débiles y discriminados (Gerhard Zwerenz).

Pues toda culpa tiene su venganza sobre la Tierra, también la de haber considerado a los hombres sombras o casi sombras (Theodor Fontane).

Empieza tal como continúa. Y hasta hoy nada ha cambiado. Pues cuando François pasa por Sardent, su lugar de nacimiento, que no visita desde hace mucho, Marie, con una extraña clarividencia, le dice más o menos que contempla a la gente del lugar como a insectos. Eso fue en 1957, en *Le beau Serge*. Y Chabrol, que se identifica con François, mintió al acabar la película con la redención de éste. El mismo Chabrol no se ha redimido. Al contrario. Si no, sus obras posteriores se hubieran desarrollado a partir del final de *Le beau Serge*, cuando François comprende que habría que prestar ayuda. Y entonces, sinceramente, quizá se hubiera convertido en un gran cineasta. Ahora, visto retrospectivamente, el final de *Le beau Serge* es un gesto postizo, de un cristianismo forzado. Y él tampoco se ha convertido en un gran cineasta aunque ha hecho muchas cosas bonitas y logradas e incluso alguna gran película.

La mirada de Chabrol no es la del entomólogo, como a menudo se afirma, sino la de un niño que tiene insectos en un bote de cristal y contempla alternativamente sorprendido, asustado o gozoso

los curiosos comportamientos de sus bichitos. Según sea su estado de ánimo, que puede depender de si ha dormido o comido bien o mal, varía su actitud respecto a los insectos. Su actitud cambia, pues. No investiga. Si lo hiciera, podría y debería encontrar y transmitir los motivos que explicasen la brutalidad de los seres. Eso dejando de lado que tiene que haber bichos más o menos multicolores, más o menos tornasolados (pero en su aplastante mayoría incoloros), que sienten las bases para la existencia de los más bellos. Pero el niño, que no investiga, que sólo mira, no se da cuenta, se deja cegar por lo deslumbrante, por lo excepcional, no se da cuenta y por eso tampoco comprende realmente el comportamiento de sus criaturas preferidas. Cada vez está más ciego, el niño, y furioso y desesperado por la propia ceguera, pues nota la propia incapacidad, el niño: un día rodará una película con sus bichitos que se llamará *Nada* (1973).

Una y otra vez es el destino el que golpea, el azar el que interviene y hace avanzar la historia. ¿Por qué tirotea Paul a su primo Charles? El destino. Y además azaroso. También hubiera podido ser de otra manera, la bala también hubiera podido dar a Paul cuando Charles, de noche, le dispara. Al menos la idiotez de la historia hubiera sido menor. Pero de esta manera, la idiotez, que de hecho es estupidez, se lleva consecuentemente hasta el final. ¿Y qué es lo importante de la estupidez consecuente, la consecuencia o la estupidez? Qué más da. Así el argumento llega mejor al corazón del espectador burdo, al que se desprecia. ¿Qué pasaba realmente con el fascismo en Francia en 1958? *Los primos* (Les cousins, 1958) es el documento de una época que, sin embargo, no tiene ni época ni valor documental. El fascismo en 1958 en Francia no puede ser Wagner y un judío a quien chillan "Gestapo". Cierto, dos veces abordan a un estudiante de color con estupideces, eso hay que admitirlo. Y es muy valiente por parte de Chabrol haberlo reflejado. Pero, ¿qué pasa con los cientos de miles de norteafricanos explotados y discriminados que hay en París? Pero claro, no se le puede reprochar a nadie lo que no ha hecho, ¿verdad? Sólo que a mí, las cosas que no están en la película de Chabrol me parecen las más esenciales. Al menos si está el odio entre Thérèse y Henri Marcoins. El odio es lo que queda después de un largo matrimonio en *Una doble vida* (A double tour, 1959). Eso ya es algo. Más, en todo caso, que el mudo desprecio de Paul por Charles en *Los primos*, que en absoluto "desemboca a la larga en otra aberración, esta vez colectiva: el fascismo" (*Cahiers du cinéma*, 1960). Al fascismo, por Dios, conducen otras cosas y no el desprecio de un chico listo por su soso primo.

El odio, pues, en *Una doble vida*, el matrimonio que destruye a los seres humanos porque propiamente es inhumano, la educación de los hijos en el matrimonio y lo que a su vez será necesariamente de esos hijos; ése ya sería un tema. También en forma de cuento, porque el cine no tiene por qué ser una copia de la realidad, pero, ¿una mentira? Chabrol tiene razón: sobre una reducida capa de la sociedad a la que de todos modos apenas tiene acceso, como es la alta burguesía, se pueden contar mentiras con toda franqueza. ¿O acaso no tiene el espectador la posibilidad de trasladar las mentiras a su propia realidad? ¿Acaso no tienen nada que ver con los matrimonios de nuestros padres, con la hipocresía sobre el afán de posesión? Pero que nuestros padres tengan ese afán de posesión no es culpa suya, es culpa de su educación, y como se les ha educado así...

Chabrol no lo ve así. Chabrol es sin duda un defensor del matrimonio, como demuestran sus películas posteriores. Y el matrimonio es ante todo una institución que sustenta al Estado. Chabrol está contra la hipocresía en el matrimonio, contra el afán de posesión pero no contra el matrimonio. Todo es barato, los sentimientos y también las necesidades. Ninguna pregunta sobre las verdaderas necesidades y los verdaderos sentimientos. Ninguna alusión a que las necesidades que uno considera propias sólo son las que tiene que considerar propias. En sí, todo parece estar en orden. Los desórdenes para Chabrol son irracionales, no inevitables como de hecho son en este sistema social. Richard Marcoux (en *Una doble vida*), hijo de educación equivocada y asesino, no es un asesino porque se le haya educado equivocadamente sino porque además es imbécil. Y ésta es la mentira de Chabrol, una mentira que le roba al espectador la posibilidad de trasladar el cuento de hadas a su propia realidad. Pero entonces, ¿para qué sirve una película? ¿Sólo para hacer dinero? De acuerdo, es una industria, la industria del

cine. Y hacer dinero es un móvil honorable, vale, pero ¿el único? ¿No son peligrosas estas películas que entontecen, desalientan en lugar de dar valor y nublan la mirada en vez de iluminarla? Claro, es sólo arte y, ¿qué puede hacer el arte? Quizá...

Chabrol tuvo que darse cuenta del callejón sin salida al que fue a parar con *Una doble vida* y en el que después se instalaría a la perfección. Por eso hizo *Les bonnes femmes* (1960). Y tuvo mala suerte. *Les bonnes femmes* es la única película de Chabrol en que casi sólo hay seres humanos y no sólo sombras. Por fin muestra un vestigio de ternura por sus personajes, una ternura que después sólo dedicará muy raramente y a personajes concretos, como el que interpreta Michel Bouquet. En este caso, acompaña a sus personajes en las situaciones más odiosas y desagradables, se queda junto a ellos, el niño mete la mano en el bote de los insectos. Por supuesto le pican. Y ya no tendrá tanta prisa por volver a dejar su mano a merced de los bichos. En todo caso no se ha atrevido a hacerlo de momento. Si que ha cogido insectos aislados, especialmente tornasolados y los ha acariciado con cuidado. Pero no ha pasado de aquí. La crítica le dio en la cresta. Y el público siguió a la crítica. Curiosamente parece que los críticos se pusieron del lado de los personajes que Chabrol, por una vez, ama de verdad. Creo que ellos, los críticos y el público, despreciaban a las buenas mujeres y castigaron a Chabrol porque les mostró cómo y qué despreciaban. Y además *Les bonnes femmes* es una película revolucionaria porque realmente provoca rabia contra un sistema que degrada tanto a los seres humanos. Es una película que deja totalmente claro que aquí tiene que pasar algo. Desgraciadamente, por su manera de trabajar, Chabrol está obligado a necesitar mucho dinero para hacer sus películas. Con menos dinero hubiera hecho películas más baratas y hubiera aprendido a trabajar de forma perfecta con un presupuesto reducido. Ha sucedido exactamente lo contrario. Ha aprendido a hacer películas chapuceras con un gran presupuesto. También es una manera.

Después de *Les bonnes femmes* Chabrol intentó hacer películas como de serie B, a las que, sin embargo, era evidente que les faltaba acción y les sobraba arte. Al menos *Les godelureaux* (1961), *L'oeil du malin* (1962), *Ofelia* (Ophelia, 1961) y *Landru* (1962) no gustaron al público. De ese período, el segundo de Chabrol, sólo conozco *Landru* (una monstruosidad curiosa, la película). Se contraponen noticiarios de la Primera Guerra Mundial y cuadros teatrales. Según la historia que se nos cuenta, Landru no es ningún monstruo sino alguien que en una época cruel se comporta cruelmente. Pero Chabrol permite que Charles Denner lo exagere tan extremadamente que la historia ya no es creíble. Todo se contradice de tal manera que al final no vemos "nada" no nos enteramos de nada. El goce que el espectador (con la ventaja que tiene en tanto que espectador) podría alcanzar, se devora a sí mismo por culpa del gusto de Chabrol por lo repugnante, gusto al que se abandona hasta convertirlo en una manía que aburre, tanto que la película también aburre porque no es sino ella misma, con lo que la película y las imágenes (bellísimas, por cierto) se convierten en imágenes hostiles. Podría ser que por aquel entonces Chabrol viera aún más extremadamente que ahora al público como enemigo y, claro, ¿quién hace un bien a su enemigo?

Desde 1957 hasta 1962 Chabrol pudo rodar al menos un largometraje, cuando no dos, por año. Pero 1963 sólo dio para un *sketch* de dieciocho minutos, de manera que el siguiente período, el tercero, también se explica, seguro, por la necesidad de Chabrol de ganar dinero. Pero sólo también. Es totalmente consecuente que con los dos "tigres" hiciera unas películas de espías que apoyan al Estado, diría yo; y ni siquiera intenta parodiar el género sino que más bien intenta cumplir con él. Pero ahí está mucho mejor Terence Young. Chabrol no aporta nada propio al género e incluso tiene muchas dificultades para imitar. Todo le queda un par de tallas demasiado pequeño, también la diversión que se podría obtener de estas dos películas. Lo que queda es el compromiso entre Chabrol y su República. Francia no tiene ningún crítico en Chabrol, ningún Balzac del siglo xx con el que al cineasta le gustara compararse. Al menos, eso es lo que demuestran estas películas. No, Francia tiene en Chabrol un cínico, un cínico con una gran nostalgia por lo ingenuo, por la identidad perdida. Y de esta particular combinación surgen películas como *María Chantal contra el Dr. Kha* (Marie-Chantal contre Dr. Kha, 1965), *La ligne de démarcation* (1966) y *La ruta de Corinto* (La route de Corinthe, 1967), películas aparentemente inge-

nuas con héroes ingenuos. Pero lo que aún puede que funcione en las dos películas de espías, *María Chantal* y *La ruta de Corinto*, ya que las películas de espías son al fin y al cabo un género ingenuo, se convierte en una farsa total en *La ligne de démarcation*, que se puede contrastar con la realidad. No es ninguna casualidad que Chabrol se hiciera escribir un guión por el coronel Rémy precisamente. Las gentes de la antigua Résistance fueron después los representantes más reaccionarios de una peculiar moral de Estado. Chabrol, con su adaptación limpia y exacta, se les rinde totalmente. Franceses puros que ponen los pelos de punta; hasta el mismo aristócrata cobarde que en toda la película considera absurdo resistir clandestinamente a los alemanes, muere redimido al final. Y los buenos franceses entonan brevemente la Internacional pero sólo para acabar con la Marsellesa. Tampoco ayuda mucho la obstinada panorámica de la esvástica; con ella se arroja al bello Rin cualquier insinuación de pregunta sobre qué ha sido posteriormente de la Francia liberada. Las otras dos películas con las dos féminas, Marie-Chantal y Shanny, haciendo de heroínas por casualidad, son bonitas, tanto, al menos, como Marie Laforet y Jean Seberg. Mucho más no hay, aunque alguno pueda perderse en profundas disquisiciones metafísicas sobre el mensaje que quiere dar Chabrol cuando le cuelga a la pequeñoburguesa Chantal el poder sobre la humanidad. ¿Todo el poder para la pequeña burguesía o algo parecido? Quién sabe.

Chabrol ya no pudo rodar la anunciada segunda parte de *María-Chantal*. Por suerte. No me puedo creer del todo a Chabrol cuando asegura candorosamente que en este período todo su trabajo fue puramente alimenticio. Son cinco películas y la previsión de dos segundas partes durante más de cuatro años; suficiente como para que uno sepa lo que hace. Y también sabe lo que hubiera podido hacer; todos los géneros están ya tan subvertidos que todo se puede hacer de manera que provoque el efecto contrario. Sólo hay que ver los *happy end* forzosos de las películas de Hollywood, ahí también se podía hacer de más y de menos. Chabrol se decidió por el camino fácil de lo afirmativo y, vuelvo a decirlo, creo que sabía lo que hacía.

Con *Champaña para un asesino* (Le scandale, 1968), aunque la hizo antes de *La ruta de Corinto*, Chabrol entra en el cuarto período de su producción, que es con el que generalmente se le asocia. Como denominador común se podría decir que ahora Chabrol se dedica a sacudir los valores burgueses. La pregunta es: ¿los sacude para superarlos o para mantenerlos? Creo que lo último. Sí, Chabrol está más bien triste porque las cosas ya no son ordenadas ni comprensibles, porque los seres humanos son malos. Pero que son las circunstancias y los sistemas los que hacen así al ser humano a Chabrol sigue sin interesarle. Lo que le interesa es el resultado, siempre que sea lo bastante pintoresco. Y eso justamente es lo inhumano. Las películas de Chabrol de esta última época son inhumanas porque son fatalistas, cínicas, y porque desprecian al ser humano. Y las excepciones confirman la regla. Curiosamente, *Las ciervas* y *La rupture* (1970), unas historias premeditadamente irreales, son ahora las más soportables, al contrario que antes. Y *El carnicero* es un gran filme, donde Chabrol, por una sola vez, explica una historia de auténticos seres humanos. Pero, ¡ay!, es la única vez. El único filme en que Chabrol no tira a la cara del espectador que todo es absurdo y definitivo. Cosa que sí hace en las demás películas. Golpea al espectador en la cara y lo hace de una manera tan perfecta que apenas puede uno resistirse. Eso es lo peligroso. En sí, el universo está bien. Pero que no tiene nada que ver con la vida de los que financian esas películas comprando la entrada en los cines procura disimularse, excepto en *Las ciervas* y en *La rupture*. Películas que por su hermetismo resultan en cierta manera transparentes, donde no importa que no aparezcan seres humanos sino sólo sombras. Sombras que tienen, desde luego, un inaprensible *glamour*. Sombras bien narradas. Chabrol es probablemente el director que domina con mayor perfección su manera de narrar. Aunque formalmente sus películas sean una chapuza. A veces se dice que Chabrol acaba de descubrir el *zoom*, el más triste de todos los recursos fílmicos. Uno, dos *travellings* inmensamente bellos en cada película; fuera de eso, nada: imágenes planas y lisas, donde no se ha trabajado la iluminación ni el color. Y dos películas realmente malas: *Doctor Casanova* y *Nada*. Puro fascismo. Así de claro. Pero eso ya estaba desde siempre y simplemente un día sale a la luz.

El desprecio de Chabrol por su público queda completamente claro en sus cuatro telefilmes. Para tanta gente no se puede traba-

jar de esa manera, tan atolondrada y descuidadamente como hace Chabrol. En lugar de tomarse la televisión como un reto, quizás el más grande para un cineasta, se la toma como un fastidio. Pero eso tiene su lógica.

1975

Toma de posición respecto a *Der Müll, die Stadt und der Tod*

A mi obra de teatro *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1976) se le ha reprochado ser "antisemita". Con el pretexto de tal reproche determinados sectores han sostenido tesis e interpretaciones que no tienen nada que ver ni conmigo ni con la obra. Respecto a ésta, es verdad que entre los personajes del texto aparece un judío. Es un agente de la propiedad inmobiliaria que contribuye a transformar la ciudad en perjuicio de las condiciones de vida de la gente: hace negocios. Las circunstancias en que se hacen estos negocios no son obra suya, no son su responsabilidad, él sólo se sirve de ellas. El lugar donde se sitúan tales circunstancias se llama Francfort del Meno.

El tema, aunque en otro nivel, es la repetición de un proceso que se dio en el siglo XVIII, cuando a los judíos sólo se les permitía hacer préstamos y al final estos préstamos —con frecuencia su única posibilidad de subsistencia— se convertían a su vez en nuevos argumentos para aquellos que casi les habían obligado a esa actividad y que eran sus auténticos enemigos. Lo mismo pasa en la ciudad de mi obra.

Dicho más exactamente: habría que considerar qué móviles tienen los que se oponen a que se hable de estos hechos. Ellos son los auténticos antisemitas. Habría que examinar por qué, en lugar de investigar los hechos reales, se argumenta contra el autor de una obra teatral utilizando frases que éste —con el fin de hacer criticables determinadas situaciones— ha inventado para sus personajes.

En la obra también hay antisemitas, pero no sólo los hay en esta obra sino también, por ejemplo, en Francfort. Evidentemente sus personajes no reproducen —me parece realmente superfluo destacarlo— las opiniones del autor, cuya actitud ante las minorías debería ser sobradamente conocida por el resto de sus obras. Precisa-

mente algunas imputaciones groseras formuladas durante el debate confirman mi preocupación por un "nuevo fascismo" preocupación que me llevó a escribir la obra.

28 de marzo de 1976

Los filosemitas son antisemitas

Entrevista con Benjamin Henrichs sobre las reacciones a *Der Müll, die Stadt und der Tod*

¿Le han asustado las furiosas reacciones a su obra o había contado con ellas?

Me han asustado, al menos en esa medida.

¿Sabía usted que esta obra era más arriesgada que el resto de su trabajo, más arriesgada porque puede herir a más gente?

No creo que sea más arriesgada que *Viaje a la felicidad de mama Küster* (Mutter Küsters Fahrt zum Himmel, 1975) o *La ley del más fuerte* (Faustrecht der Freiheit, 1975). Ambas son películas que pueden interpretarse contra su tema si se quiere. De *La ley del más fuerte* alguien podría decir que es un filme contra los homosexuales y de *Viaje a la felicidad de mama Küster*, que es contra los comunistas, lo que no sería cierto en ninguno de los dos casos.

¿No es un error que se valore a un autor por los efectos de sus obras?

En absoluto. Las obras de teatro siempre han sido reacciones espontáneas a la realidad, y esta obra es una reacción espontánea a una realidad con la que me he encontrado en Francfort. Quiero decir, convertir constantemente en tabú el tema de los judíos, como ocurre en Alemania desde 1945, puede conducir, precisamente entre la gente joven que no les conozca directamente, a una enemistad frente a ellos. Cuando era pequeño y nos encontrábamos con un judío me decían disimuladamente: es un judío, compórtate cortésmente, sé amable. Y así siguieron, con algunas variaciones, hasta que a los veintiocho años escribí la obra. Jamás pensé que fuera una actitud acertada.

Por lo tanto, usted teme que el filosemitismo, en que nos han educado a casi todos y que es como una especie de regla del juego en la vida de la República Federal, podría fomentar un nuevo antisemitismo.

Completamente. Robert Neumann ha dicho: los filosemitas son antisemitas que aman a los judíos.

Joachim Fest calificó en el Frankfurter Allgemeine *la obra de fascista. Entonces usted replicó en una declaración pública que las reacciones a su obra le confirmaban su preocupación ante un nuevo fascismo. ¿Tiene la sensación de que en nuestra cultura disminuye la tolerancia y aumenta la agresividad? ¿Cree usted realmente que hace cinco años la reacción a su obra hubiera sido menos agresiva?*

Totalmente convencido. Hace cinco años la gente que hubiera opinado al respecto se hubiera atenido a la calidad literaria del texto y le hubiera parecido obvio que se atacara a una ciudad, a los métodos usados para transformar una ciudad. Pero ahora el motivo de su agresividad no es que haya un judío, no es que aparezcan algunas expresiones supuestamente guarras sino que se muestre a la comunidad reconocida como algo negativo.

A la gente que ataca su obra, usted le reprocha un antisemitismo subliminal, porque proyectan en un personaje (el "judío rico"), cuyo sentido es completamente distinto, sólo sus propios prejuicios y miedos, su propia temerosa benevolencia frente a los judíos. ¿Usted mismo es completamente imparcial? ¿Se puede, se debe serlo?

No puedo decir que sea imparcial respecto a lo que les pasó a los judíos en el Tercer Reich pero soy muchísimo más imparcial que quienes me atacan. Si yo hubiera leído la obra antes, quizá también hubiera interpretado en el personaje del judío la codicia, el espertento que ahora han visto en él; pero eso no está en la obra si se la lee con exactitud y tranquilidad. El judío es el único en esta obra que es capaz de amar, el único que está en condiciones de reconocer que el lenguaje que usa es un convenio entre la gente. Es un personaje con cualidades positivas.

¿Ha conocido judíos que estén hartos del filosemitismo oficial, judíos que hayan entendido su obra como un acontecimiento liberador?

Conocí a un judío en París que lo entendió así, conocí a una crítica judío-alemana en Holanda, y he hablado con Erwin Leiser y su mujer. Cuatro judíos con los que he hablado de la obra y que han reaccionado de maneras totalmente distintas, mucho más diferenciadas que las vuestras. Además, sólo es una obra de teatro. Y hay que tener la posibilidad de abordar un tema con métodos peligrosos, quizá criticables, y no sólo con los métodos seguros. Si no, nace algo muerto, como todo en el paisaje teatral alemán, en el que no hay nada vivo: todos quieren ser sólo amables, sólo formales y sólo gustar. A la larga, eso tampoco puede ser.

La obra no tiene en cuenta ciertas medidas de prevención, cosa que me parece totalmente acertada. Tengo que poder reaccionar a mi realidad sin miramientos. Si no se me permite hacerlo, ya no se me permite hacer nada.

¿Encuentra acertada la decisión de Suhrkamp de "por ahora" retirar la obra?

No, ¿cómo podría? No tengo ni idea de cómo debo actuar ahora. Nunca había visto un caso parecido. Creo de verdad que volverán a permitir su venta.

¿Hará algo para conseguirlo?

Me han dicho que la volverán a distribuir en el momento que haga una declaración ante la prensa. De entrada confiaré en eso. Algo así, por ejemplo, tampoco lo hubieran hecho hace cinco años: ceder a exigencias que no son suyas, que vienen de fuera.

¿No derivará ahora el debate hacia un punto en que digan: no es antisemita, él mismo ha declarado no serlo y también lo han escrito

algunos, pero ha hecho algo condenadamente imprudente? Con este resultado del debate usted tampoco puede estar de acuerdo. Después del torbellino que ha causado, ¿sigue creyendo que no hizo nada mal?

Sí. Creo que las reacciones, tal como se han producido, más bien confirman que tenía razón. Creo que es mejor que las cosas se discutan porque resultan menos peligrosas, menos angustiosas que cuando sólo puede hablarse de ellas disimuladamente.

Abril de 1976

El cine alemán se enriquece

Unas cuantas ideas sobre una bella película (*Jane bleibt Jane*, de Walter Bockmayer)

Al tratar sobre los problemas de los grupos marginados, desprotegidos, los artistas tropezaron un día con "la gente mayor". Para suerte y provecho de los mismos creadores, como después se comprobó, pues quedaron dispensados del peligro de ocuparse de homosexuales, judíos, comunistas (auténticos), trabajadores, mujeres/niños y muchos otros temas que da poca alegría tomar en serio en la industria cultural alemana, la cual cada vez con más decisión ha conseguido provocar el miedo, originar una situación que asusta tanto, que casi toda actividad creativa ha huido a una especie de emigración y censura interiores. Muchos han llegado hasta el punto de creer que habían deseado realmente los resultados de esta autocensura, dirigida con sensible brutalidad. Pero sobre esto habría mucho que hablar. Y a algunos les quedan los problemas de la gente mayor. Así que no se les puede reprochar falta de valentía, ya que reflejan una sociedad que maltrata a su gente mayor, y es sin duda a una sociedad así a la que se lo reflejan cuando reflejan esto, ¿no es verdad?

¡No es verdad! Desde que existe *Jane bleibt Jane* (1976), de Walter Bockmayer, se entiende por qué la industria cultural ha reaccionado tan amigablemente a todas las obras de teatro, telenovelas y películas sobre la gente mayor. Todas estas obras, de calidad variable, confirman el sistema que pretenden criticar. Los artistas alemanes ejercen un tipo de crítica inmanente al sistema que da pena y miedo. Al final el arte alemán será un arte completamente muerto, que no estará en condiciones sino de mirarse el ombligo. Los pocos que intentan permanecer alerta tendrían que tener en cuenta que tarde o temprano les hincharán los morros, y los que lo harán calculan, probablemente con razón, que sus víctimas, con sus nuevos dientes postizos, cantarán canciones de amor. Para los que queden, este o aquel, que se resistan a engañarse a sí mismos, nuestra

sociedad tiene preparada alguna que otra cosilla, drogas, por ejemplo, o el extranjero y, claro, también puede uno suicidarse. La paz reinará en el país.

En medio de esta situación Walter Bockmayer ha hecho una película revolucionaria con *Jane bleibt Jane*. No importa que pueda ser ingenua; en el arte lo "revolucionario", cuando tiene una infraestructura intelectual, difícilmente es ya revolucionario sino más bien, a causa de su confianza en las instituciones, contrarrevolucionario. Si no, ¿cómo podría el teatro, por ejemplo, tender decidida y completamente al pensamiento marxista y al mismo tiempo satisfacer del modo "más feliz" las necesidades y las normas del teatro burgués?

Bockmayer, en cambio, no se protegió. Cuando hizo su película sobre la vejez ni siquiera consultó estadísticas sobre asilos o se informó de la estructura sociológica de sus ocupantes, lo que significa que en el fondo *Jane bleibt Jane* no es una película sobre la vejez sino una película sobre el miedo a la vejez de un artista dotado de una gran sensibilidad por el tema. Como resultado, la película no emana compasión barata o cortedades como "habría que"; no provoca ningún guiño inocuo entre el ochenta por ciento de los asistentes al cine —que tienen entre veinte y treinta años (lo dice la estadística)— y los astutos viejos héroes; no finge ofrecer remedios existenciales; no se sirve de ningún pobre viejo entrañable que solicite fondos públicos con leal mirada perruna. *Jane bleibt Jane* convierte el miedo a la vejez de los que la hicieron en algo sensible, palpable, definitivo.

Pero ninguna melancolía hiende el corazón hasta el punto de que el cerebro ya no reciba aire y se asfixie. Ninguna plácida tristeza provoca esas conocidas lágrimas de las que no hay que avergonzarse. No se nos permite ignorar la ira que nos provoca una sociedad que nos hace tener miedo a envejecer. Se nos obliga a seguir pensando las cosas. Se nos obliga a pensar: ¿en realidad podemos sentir miedo de ser viejos sin tener miedo de ser hoy y mañana? La película nos libera hasta llevarnos a preguntar: ¿por qué hay tanto miedo en nosotros?; y, ¿a quién beneficia?; y, ¿tiene que ser así?; y, ¿no deberíamos quizá reflexionar de nuevo qué tenemos que cambiar y cómo y con qué rapidez y con qué medios?

Jane bleibt Jane es una película ejemplar en muchos sentidos. Está producida con los medios del "Kamerafilm" el fantástico departamento del segundo canal de la televisión alemana que ofrece a los cineastas tanto dinero por su trabajo que se sienten en el deber moral de hacer algo cinematográfico, lo que al final provoca generalmente una montaña de deudas que los convierte (y me atrevo a escribirlo una vez más) en miedosos, o sea, en manipulables e inofensivos. Bockmayer ha conseguido endeudarse menos que algunos otros. Y no ha intentado, otra vez al contrario que la mayoría, disimular la pobreza de sus condiciones de producción. Una y otra vez la película trasluce la burla financiera de la cadena de televisión, que al final, encima, se permite vanagloriarse de haberla hecho posible; ésa es la verdad. Bockmayer tampoco disimula sus propias limitaciones: allí donde todavía tiene que aprender, admite que todavía tiene que aprender.

Así, reconociendo la pobreza, admitiendo las limitaciones técnicas del director —y no disimulándolas hábilmente (provisionalmente), como de costumbre—, nace un reino singular en el cine alemán. Un reino que puede contribuir a formular el sufrimiento como desgracia y a liberar la mente.

Abril de 1977

De la desesperación
y del coraje de reconocer
una utopía y abrirse a ella

Dos monólogos y un texto sobre *Desesperación* (Despair, 1978)

Sobre el sentido de la vida no se puede hablar sin utilizar palabras falsas. Inexactas. Pero no hay otras. Si algo hay, es movimiento. En algún momento se estableció un sistema solar que ya no se mueve porque se rige por reglas. Para que se ponga en movimiento tiene que haber algo rompedor. Ésta es la base de la imaginación del ser humano. Pero no puede planearse. Ya no podemos decir: estamos aquí para... El plan de los poderosos se realiza en nuestro pensamiento causal, que sólo existe para construir sistemas de valores, para dar sentido. Todas las historias y mitologías son resultado de esta planeada cadena causal. Ahora bien, si destruimos los engranajes de este sistema, las leyes gravitatorias ya no sirven y todo se derrumba. Y de repente hay movimiento, o sea, algo. Pero por aquí corremos nosotros, productores de valores. Para eso estamos. No somos capaces de aceptar lo contrario de lo que es. Así que no estamos ni siquiera cerca de la libertad. No seremos libres si no admitimos la destrucción igual que aceptamos que ese sistema solar regido por leyes signifique nuestro letargo. Si esto ha ocurrido es porque el individuo no sabe que es finito. No me refiero a ningún saber intelectual sino a la certeza corporal en todo lo que hace. La posibilidad de entenderlo se le niega durante mucho tiempo, la experiencia corporal la hace mucho más tarde. Si el individuo pudiera tener lo antes posible la certeza corporal de tener que morir, evitaría sus sufrimientos existenciales: el odio, la envidia, los celos. Ya no tendría miedo. Nuestras relaciones mutuas son juegos crueles porque no reconocemos nuestro final como algo positivo. Es positivo porque es real. El final es la vida concreta. El cuerpo tiene que comprender la muerte. En Bremen, donde escenificaba una obra, pasé una noche espantosa. Soñé con la muerte. Me cogió completamente desprevenido. Después, tuve un ataque de ansiedad y corrí al médico. Naturalmente, no estaba enfermo. Con veintiséis

años, esa experiencia de la finitud que tuve mientras dormía me llegó demasiado tarde. Ya no la pude usar como referencia. Éste es el tema de mi nueva obra de teatro. Se llama *Ende endlos*. Sin embargo, la destrucción no es lo contrario de lo que hay. La destrucción es cuando ya no existe tal concepto, cuando ya no significa nada, cuando su realidad es que desaparece. Lo que la gente imaginaria entonces sería emocionante.

Junio de 1977

En la vida de todo ser humano hay un momento terrible y maravilloso que penetra como un rayo en la conciencia de algunos y como un dolor sagrado en el subconsciente de muchos: el momento en que se reconoce la finitud de la propia existencia. Pero, con la cabeza llena de falsedad, hemos aprendido a dar por forzosas, definitivas e inamovibles muchas ideas falsas y repugnantes, y sobre todo esa parálisis, extraña e innecesaria pero aparentemente útil, que nos sobrecoge a la vez que el anhelo de una utopía propia. Nos han enseñado hasta tal punto a creer que tantas ideas falsas y pegajosas eran nuestras propias ideas que incluso la lucha por algunas utopías sólo permite emplear de nuevo unos medios que, por eso mismo, vuelven a ser falsos (no más, eso no, pero sí tan falsos como todo). De manera que el terrible reconocimiento de la finitud, en lugar de liberar, cosa que en realidad podría y debería hacer, se aprovecha para cimentar el goce torturante, la dicha de la mediocre falta de libertad. La diversión que obtendríamos precisamente reconociendo el absurdo último y la verdadera casualidad de cualquier existencia (también la existencia que sigue al momento sagrado del reconocimiento), no nos enseñan a vivirla como diversión, como placentero placer libre, sino como miedo que nos hace gozar del placer displicente de la falta de libertad. Esta jungla respetable no parece tener otro camino de salida que decidirse por la muerte, excepto, quizá, aquel del que habla *Desesperación*, el camino hacia la locura, que uno mismo puede escoger. Pero con el "país de la locura" pasa como con el de la muerte, que sólo bastan quizá como esperanza. Y sólo tenemos noticias incompletas de la bella anarquía que haría posibles las sensaciones libres en el "país de la locura". Un día, si exijo de mí mismo una decisión, espero tener valor suficiente para escoger los caminos y no sucumbir a la abundante oferta de las escapatorias.

1 de marzo de 1978

Desesperación: sinopsis de una película que no admite ninguna sinopsis

Antes de que se pusiera de moda el término *MidWife Crisis* —que empequeñece ese peculiar estado al nombrarlo y, provocando una autocompasión barata, le arrebata lo que quizá tenga de realmente peligroso—, muchos habían pasado por esta extraña y aparentemente inexplicable etapa de su vida, en que la gente está insatisfecha con lo que ha conseguido, con sus posesiones, con la felicidad aprendida, con todo lo que se denomina satisfacción, y quiere escaparse, o simplemente quiere algo y no sabe qué.

Los hombres tienen de pronto la urgente necesidad de cambiar por otra la mujer que llaman suya, desprecian el trabajo que hacen y saben hacer, sueñan con islas, con aventuras, con viajes cualesquiera por un mundo cualquiera. ¿Inexplicable? ¡De ninguna manera! Simplemente, ya no pueden zafarse del hecho de que su vida está acabada, de que todo lo que ocurra a partir de ese momento será una repetición y de que la satisfacción, no importa cuál, será como una piedra eternamente horadada por la misma gota de agua.

Hermann Hermann, chocolatero, emigrante de una Rusia que para él, después de doce años en Berlín, es más un rancio pastel de café que algo merecedor de su nostalgia, tiene una crisis especialmente aguda cuando se da cuenta de que ya no sirve para nada más que para repetir logradamente lo ya logrado. Su mujer es tanto su mujer, tanto la ha convertido en una parte de sí mismo, que cambiarla sería como una amputación, lo que no viene al caso. Nunca ha visto su profesión como algo lo bastante gratificante como para que despreciarla pudiera representar un cambio. Las is-

de los padres de su marido a los que el niño ofrece la ocasión, largamente esperada, de distanciarse de Anita con la conciencia tranquila. Por eso, Anita Weishaupt, una persona extremadamente temerosa de la vida, da a luz a su tercer hijo secretamente y lo entrega a un orfanato. Puesto que la gente en ese momento tenía la cabeza llena de guerra, miedo y destrucción, Anita Weishaupt consigue llevar a cabo sus planes sin ningún tipo de complicación y abandona el orfanato católico en que ha dejado a su hijo sin ningún otro sentimiento que el de un gran alivio. Ninguna preocupación por el niño, ninguna vacilación de conciencia, ninguna tristeza, ninguna ira por haber tenido que desprenderse de algo que es como una parte de sí misma. Así de grande puede ser el miedo de un ser humano entre otros seres humanos. Anita Weishaupt olvida a este niño, no tiene ninguna otra alternativa. Años más tarde, cuando le recuerden que hay algo, algo, un ser humano, que quizá tiene derecho a ella, derecho al menos, si ella tuviera la fuerza necesaria, a otra diminuta oportunidad, traiciona al niño para no tener que traicionarse a sí misma.

Anita Weishaupt no tiene ninguna oportunidad de afirmarse en su mundo, ¿cómo podría dar una oportunidad a otro ser? Su hijo debe llamarse Erwin, les ha dicho a las hermanas, y firma una declaración que autoriza la adopción del niño. Así que las hermanas lo bautizan con el nombre de Erwin y están contentas con él, pues es un niño silencioso, agradable y formal. Por eso, incluso en los peores días del fin de la guerra y en los tres años posteriores le alimentan lo suficiente como para hartarlo; mejor demasiado que demasiado poco. Tienen que hacerlo en secreto, ya que para el resto de niños eso de hartarse es bastante infrecuente. Sobre todo, lo que impresiona a las hermanas es lo tranquilo y, según ellas, resignado que Erwin resiste las enfermedades infantiles habituales. De manera que no es sorprendente que pronto todas las hermanas del orfanato experimenten algo así como sentimientos maternales respecto a Erwin. Tales sentimientos pueden convertirse fácilmente en una carga para su receptor, sobre todo porque cada una de estas "madres sustitutas" quiere ser la más querida. Así, Erwin aprende a mentir, ya que pronto descubre que le va mejor si dice a las hermanas lo que quieren oír. Además, Erwin construye un sistema de distintos modos de relación, ya que también ha aprendido deprisa que tiene que intentar satisfacer las diferentes ideas que de él se ha hecho cada una de estas madres. Puesto que Erwin es extremamente inteligente y además muy hábil, nadie nota, excepto una hermana que realmente le quiere, la hermana Gudrun, que este niño silencioso y formal se va convirtiendo en un niño cerrado, triste, un niño que además está permanentemente ansioso por conseguir más de eso que considera amor.

Cuando Erwin es lo bastante mayor, va a la escuela. Sin ser especialmente ambicioso, durante el primer año y medio es un buen estudiante. Entonces pasa algo que cambia decisivamente la vida de Erwin. Cada vez con mayor frecuencia, los domingos al mediodía generalmente, vienen al orfanato matrimonios mayores, andan arriba y abajo, y contemplan tan minuciosamente a Erwin y sus compañeros que Erwin a veces no puede soportar las miradas y huye corriendo. Y, sin embargo, algo bueno tienen que tener esas personas pues uno u otro de los amigos de Erwin desaparece de repente. La hermana Gudrun le explica que los que se van es porque han encontrado unos padres. Y los padres, le explica la hermana Gudrun, son algo hermoso, es hermoso para un niño tener padres porque los padres viven para su hijo e intentan ayudarle, quererle y hacerle posible lo posible. A partir de entonces Erwin ya no huye los domingos al mediodía, al contrario, cuando lo miran, devuelve atentamente la mirada, ya que no son solamente los padres los que tienen que vivir para él, él quiere también vivir para sus padres, quiere quererles. Erwin no sólo quiere tener, también quiere dar y esto último incluso quizá más. Ahora todo va deprisa, Erwin encuentra a sus padres y éstos le encuentran a él. Se llaman Weber y tienen una casa en las afueras de la ciudad; no es muy grande pero para Erwin significa más que la libertad, así se había imaginado el cielo. Ya no necesita mentir, representar papeles para gustar. Los Weber saben algo importante, saben, y están contentos de saberlo, que todos tenemos defectos, todos. Y estos defectos también puede tenerlos su hijo, su hijo no tiene que fingir. Los Weber están de acuerdo y se ponen de acuerdo con Erwin, hay entre los tres algo que quizá pueda llamarse confianza. Confianza y paciencia. Así pues, los Weber deciden adoptar al niño después de haberlo reflexionado aparente-

las solitarias, los viajes a cualquier parte huyendo de nada que sea real, que tenga nombre, no van con Hermann Hermann. La Tierra es una bola que deja barro en los zapatos, un lugar donde las montañas son montañas, donde el sol, sin obedecer los deseos de este o aquel otro, hace lo que siempre ha hecho y donde también la Luna es la Luna y obliga a este y a aquel otro a admitir lo sucedido como sucedido.

A su alrededor puede que se pongan en marcha cosas que le dan miedo pero este miedo también le ayuda a no mudar de piel. Al contrario, la piel abre sus poros al miedo, de manera que al final, paso a paso, es cada vez más silencioso y prudente. Pero un paso se seguirá llamando un paso, y los pasos que ahora y siempre se llaman pasos ya no lo son (pasos).

Así, no importa dónde, empieza la desesperación de Hermann Hermann, que le lleva a hacer cosas que conviertan los sucesos en sus sucesos, que transformen sus admirables y desamparadas posibilidades en un gran cambio, en el rechazo a morir en vida.

En esta película hablo de esta desesperación y de la dolorosa búsqueda de algo que se mueva y de la valentía para reconocer una utopía y abrirse a ella, por pobre que sea.

1977

Un año con trece lunas

1. 1978, un año

La película *Un año con trece lunas* nos contará las andanzas de un hombre durante los cinco últimos días de su vida, y, basándose en ellas, intentará dilucidar si su decisión de no dejar que al último de estos días, o sea al quinto, le siga ningún otro es rechazable, comprensible al menos o quizá muy aceptable.

La acción transcurre en Francfort, una ciudad cuya peculiar estructura casi exige biografías como la que siguen o, en la que, al menos tales biografías no parecen ser especialmente insólitas. Francfort no es un lugar de amable moderación, de nivelación de contrarios, pacífico, a la moda, simpático; Francfort es una ciudad donde, en cada esquina, en cualquier parte y en todo momento uno puede encontrar, si no tropezar directamente con ellas, esas contradicciones comunes a la sociedad que en cualquier otro lugar se ocultan eficazmente.

2. Una biografía

Durante la segunda guerra mundial Anita Weishaupt tiene un hijo. La señora Weishaupt está casada y ya tiene dos niños con su marido pero cuando el tercero viene al mundo el marido de Anita Weishaupt hace dos años que no está con ella, no se sabe nada de él, si está muerto o preso, nada. Sea lo que sea que haya ocurrido con su marido, hay una cosa que Anita Weishaupt sabe: que este tercer hijo es ilegítimo y que destruirá su matrimonio en el caso de que su marido regrese. Pero Anita Weishaupt no tiene que ir tan lejos, ya que independientemente del destino de su marido este hijo le complica la existencia, pues económicamente depende por completo

mente más de lo habitual. Ahora sólo quedan las formalidades. La señora Anita Weishaupt había autorizado formalmente la adopción de su hijo pero eso fue durante la guerra y muchas cosas han cambiado desde entonces y quizá también la opinión de Anita Weishaupt.

La hermana Gudrun acepta el encargo de visitar a la madre de Erwin para hablar con ella del futuro de su hijo.

Encuentra a la señora Weishaupt en una casa bastante grande y bonita. En la casa, mientras tanto, hay cuatro niños y está otra vez embarazada. Ya cuando abre la puerta y ve a la hermana Gudrun la cara de Anita Weishaupt refleja algo así como espanto y, aún en la puerta, intenta librarse de la hermana Gudrun afirmando no saber nada de un niño llamado Erwin. La hermana Gudrun permanece firme aunque se da cuenta de que esa mujer parece efectivamente haber conseguido olvidar a su propio hijo. Sin embargo, precisamente porque eso a la hermana le parece tan terrible e inhumano, esa mujer le da pena aun cuando no pueda ahorrarle la conversación. Así que Anita Weishaupt deja entrar a la hermana, cierra asustada las puertas que dan a las habitaciones donde están los niños y arrastra a la hermana a la sala de estar, donde rápidamente cierra la puerta apoyándose encima como si quisiera resistirse a que entrara alguien. Entonces habla deprisa, entrecortada, casi sin aliento. Le explica a la hermana que su marido ha vuelto del campo de prisioneros de guerra y que nunca tiene que saber nada del niño porque sería una catástrofe que destruiría su vida, la de los cuatro niños y la del que pronto vendría al mundo. La hermana Gudrun asiente y explica por qué ha venido y que se trata de la adopción de Erwin. Anita Weishaupt menea la cabeza y dice que ya firmó en su día que autorizaba la adopción de Erwin. A eso, la hermana Gudrun responde que habían considerado un deber dar otra oportunidad a la madre de quedarse con su hijo. Entonces Anita Weishaupt empieza a llorar violentamente y a sollozar y a decir una y otra vez no, no, no. La hermana Gudrun empieza a sospechar algo grave y le pregunta a Anita Weishaupt si estaba casada cuando Erwin nació. Anita Weishaupt asiente y la hermana Gudrun se sienta, repentinamente desvalida, en una silla y dice en voz baja pero muy claro que en ese caso también el padre, el marido de Anita, tiene que firmar la autorización de adopción del hijo. Anita se queda sin aliento, mira largamente a la hermana Gudrun y muy lentamente sacude la cabeza y dice que en esas circunstancias nunca será posible que adopten a Erwin. La hermana Gudrun se encoge de hombros con tristeza, se levanta, piensa un momento si debería intentar que Anita cambie de opinión pero rápidamente decide para sí que no tendría sentido. Se va de la casa con un dolor sordo y, una vez en la calle, llora mucho.

Ahora los Weber ya no visitan más a Erwin y Erwin tampoco puede ir a casa de ellos como en las semanas anteriores. Al principio no sospecha nada y espera, pero después, por sí solo, se da cuenta de que espera en vano aunque no consigue olvidar a los Weber. Con ellos había sentido algo que no quería salir de su cuerpo. Entonces empieza a pensar pero por mucho que intenta reconstruir cada segundo pasado con los Weber para averiguar qué error pueda haber cometido, no consigue que se haga la luz en su cabeza. Empieza a tener fiebre. Viene el médico y no puede explicar de qué clase de fiebre se trata.

La fiebre sube, sube tan arriba que la vida del chico corre peligro durante días. Los médicos siguen sin poder explicar el fenómeno y un día abandonan al niño. Entonces, la hermana Gudrun se sienta junto a la cama del niño febril y, aunque no sabe si puede oírla o no, le cuenta al chico toda la historia de su madre y de por qué los Weber no volverán. Aunque le resulta difícil, la hermana Gudrun intenta ser lo más justa posible con la madre de Erwin. El chico no muestra ninguna reacción a la historia pero a partir de ese momento la fiebre baja como por arte de magia y Erwin se pone bueno otra vez.

Nadie que tropieza con él nota que en algún lugar bajo la tapa de sus sesos la fiebre no ha dejado de arder. Sin embargo, externamente el chico está cambiado. Se convierte en un mal estudiante, lía todo el sistema de relaciones con las hermanas que había organizado, como si lo hiciera a propósito, y ya nadie que le trata tiene la sensación de habérselas con un niño bien educado. Erwin les parece imprevisible y los niños imprevisibles no gustan a las hermanas. Más bien tienen miedo de los niños imprevisibles. Además, un día, Erwin empieza a robar pero siempre cosas que hubiera podido obtener de todos modos fácilmente, así que en adelante nadie de

su entorno quiere saber nada de él, incluida la hermana Gudrun, la única persona con la que Erwin tenía algo así como una relación de confianza. Una relación de confianza que, entre otras muchas cosas, permite a la hermana descubrir algo muy importante, a saber, que Erwin, al menos conscientemente, no tiene en la cabeza nada de lo que le ha contado de su madre y todo lo demás al respecto. Con todo, Erwin no habla nunca más de los Weber ni hace ninguna pregunta.

En la escuela Erwin no recobra nunca el interés ni la atención que antes habían hecho un buen estudiante de él. Al contrario, Erwin parece protegerse casi con insolencia de cualquier nuevo conocimiento, así que siguen surgiendo situaciones en las que de nuevo la hermana Gudrun, con gran delicadeza, impide contra la voluntad de todas las demás hermanas que se envíe a Erwin a una escuela de educación especial. Aparentemente para complacerla, Erwin se esfuerza lo suficiente como para acabar la escuela primaria a trancas y barrancas.

Pero cuando le preguntan, a él y a los demás de su curso, qué profesión les gustaría ejercer, porque hay que encontrarles a tiempo un aprendizaje, la hermana Gudrun está enferma. La única persona para quien Erwin hubiera sido lo bastante importante como para saltarse las normas e interceder por él, no está ahí. Y su trascendental intervención hubiera sido necesaria para satisfacer el deseo de Erwin de ser orfebre, ya que, a diferencia de los aprendices de panadero, de albañil o de jardinero, un aprendizaje de orfebre hay que buscarlo e incluso en ocasiones convencer de ello a un maestro que en absoluto había tenido la intención de aceptar un aprendiz para formarlo. Naturalmente, no sucede nada de eso. Al contrario, las hermanas lo meten a aprendiz de carnicero, como si tuvieran algún motivo para vengarse de él, diciéndole que este aprendizaje es el único que le pueden encontrar visto el promedio de notas que ha tenido al acabar la escuela.

Como Erwin, por un lado, no sabe lo bastante de la vida y, por otro lado, no ha aprendido a luchar abiertamente, acepta la decisión sin resistirse y empieza poco después su aprendizaje con un maestro carnicero llamado Wünsch. Desde siempre, el carnicero Wünsch ha acudido al orfanato para coger a sus aprendices, que viven en un pequeño cuarto encima de la tienda. El maestro Wünsch tiene buenas experiencias con ellos. Al contrario que los chicos que vienen de una familia, los que vienen del orfanato están tan agradecidos por cualquier pequeña amabilidad que con frecuencia están dispuestos a trabajar más horas de las que deberían, son más fáciles de manejar porque casi no han aprendido a defenderse, y además generalmente son fieles y se quedan, siendo ya oficiales, durante mucho tiempo en la carnicería Wünsch como mano de obra barata.

El maestro Wünsch no es un patrón especialmente benévolo pero tampoco especialmente duro o malo. Además, tampoco está especialmente interesado en enseñar demasiado a sus aprendices, que más bien le interesan como fuerza de trabajo. Pero precisamente esta actitud satisface a Erwin y le facilita las horas de aprendizaje, ya que no es él quien ha querido aprender esta profesión.

El cuarto sobre la tienda en el que vive es pequeño y generalmente frío pero por primera vez Erwin vive solo en una habitación, así que, para él, durante mucho tiempo este cuarto es como un paraíso. Los años de aprendiz transcurren a grandes rasgos sin acontecimientos especiales. Para Erwin los días vienen igual que se van. Lo único que a veces le hace sufrir es el humor de la mujer de su maestro, que casi siempre es desmedidamente amable, casi demasiado amable, pero a veces, de repente y sin motivo, se vuelve odiosa e hiriente. Pero con esto también aprende a conformarse Erwin a la larga.

Los Wünsch tienen una hija de la edad de Erwin que se llama Irene y va al instituto. Cuando Erwin entra de aprendiz Irene es más bien altiva con él e intenta jugarle malas pasadas, mientras que Erwin en un momento dado tiene un sueño en el que la quiere mucho, y cuando se despierta sigue creyendo en este amor. Durante años intenta siempre dar señales de su simpatía hacia Irene e intenta hacerle pequeños regalos en los que invierte casi todo lo que tiene. Pero pasan sus buenos tres años hasta que Irene abandona el peculiar comportamiento que ha adoptado respecto a Erwin, mezcla de tontería y desdén, y ya no ve en el aprendiz de su padre sólo al aprendiz de su padre sino también, si no a la persona, sí al menos al hombre. A partir de ese momento Irene sale a veces con Erwin a

comer, a bailar, aquí y allá. Se dan cuenta de que les resulta difícil hablar, encontrar un lenguaje común y quizás es precisamente eso lo que permite que la relación entre ambos se haga más grande y más importante de lo que en realidad era posible.

En el año 1960, sin duda por casualidad, ambos hacen casi al mismo tiempo sus exámenes finales: Irene el bachillerato y Erwin la prueba de oficial carnicero. Los dos aprueban y lo celebran como corresponde.

Por haber aprobado brillantemente su bachillerato Irene únicamente quiere un regalo, uno sólo: tener su propio piso. Pero no le conceden el deseo. Sobre todo es su padre quien quiere seguir teniendo a su hija a su lado. Puede ser que la quiera, puede ser que en cuestiones educativas no se fíe de nadie que no sea él mismo. A Irene la actitud de su padre la hiere.

Al principio ve el asunto de una manera peligrosa, fatalista. Entonces a Erwin le prestan una moto y lleva a Irene por los alrededores de Francfort, a lugares dejados de la mano de Dios. Irene se queda muy impresionada por esta vuelta en moto. Ha tenido una especie de presentimiento de lo que es la libertad y de que es posible sentirse libre hasta cierto punto y al mismo tiempo tener un compañero que, sin poseer realmente nada, dé sensación de seguridad, un tipo de seguridad absolutamente libre de obligaciones.

Uno de los días siguientes, en que Irene ha tenido otra vez una gran discusión, al parecer definitiva, con su padre, ella y Erwin duermen juntos. La primera vez. Irene ya se queda embarazada y cuando un médico se lo confirma con toda certeza, en ningún momento piensa en abortar aunque, en una fase tan incipiente de su embarazo, tampoco piensa en decir nada a sus padres.

Erwin, que durante los tres años que ha querido a Irene desde la lejanía más absoluta ha descubierto su propio cuerpo, comprende que este cuerpo es capaz de sentir deseo y hacerle disfrutar de este deseo con placer. En este tiempo se masturba con frecuencia y lo hace sin el menor sentimiento de vergüenza. Lo único que le inquieta un poco son los curiosos pensamientos que tiene al hacerlo. Son pensamientos sobre los que no tiene ningún control, pensamientos e imágenes que van y vienen sin que él pueda intervenir. También piensa en un momento dado, viendo todavía extrañas imágenes, gozando de su placer y teniendo en la cabeza pensamientos que se piensan por sí mismos, que este placer y su satisfacción no son todavía el máximo absoluto que podría tener. Entonces la idea de compartir este gozo con Irene es más y más apremiante y, al final, poderosísima.

Irene, por su parte, ya sabe que hay algo así como el deseo y la satisfacción, pero para ella eso es sólo teoría y tiene miedo de que en un momento cualquiera lo que imagina se convierta en realidad. Pero entonces, al acabar el instituto y negarle sus padres la libertad que ella tanto ha deseado, se fuerza a dejar de tener miedo del deseo real y de satisfacerlo. Por eso duerme con Erwin, se queda embarazada y se niega siempre a deshacerse del niño.

Entonces, cuando ha pasado tiempo suficiente y ya no es posible ninguna intromisión, aparece ante sus padres con el triunfo del niño que va a tener y decide, sin haberlo realmente pensado antes, casarse con Erwin. Sus padres reaccionan con ira y horror pero cuanto más intentan impedir la unión, más firme permanece Irene en su decisión. Así que un día, en efecto, se casan. Los dos tienen dieciocho años y en adelante quieren decidir su vida por sí mismos.

Ahora que ya no pueden cambiar nada, sus padres se conforman con todo y les ayudan a encontrar una pequeña vivienda y a arreglarla para que se sientan a gusto en ella. Precisamente estas pequeñeces son decisivas para Irene y muy importantes para sobrellevar su decisión, pues si algo sabe con toda exactitud es que este chico llamado Erwin le gusta pero no lo ama. Un día, mucho más tarde, incluso ya es demasiado tarde y ella no ha sido lo bastante valiente.

Irene tiene una hija que deberá llamarse Marie-Ann, como ya habían decidido antes. Durante los días que Irene pasa en la clínica después del nacimiento sucede algo fundamental y decisivo para Erwin. Todo empieza inofensivamente. Erwin se encuentra con un antiguo compañero de clase que le invita a una cerveza en su taberna habitual. Erwin no tiene muchas ganas pero al final va con él.

Al entrar en la taberna, para Erwin el mundo se detiene durante una fracción de segundo o quizá una eternidad. Algo le ocurre que lo sobrecoge tan repentina y terriblemente que casi olvida respirar.

Naturalmente, visto con objetividad no pasa nada. Dos jóvenes entran en un local medio lleno, donde hay una gente un poco rara, pero no lo bastante rara como para poder ver algo en Erwin respecto a lo que él, si se lo hubieran pedido, no hubiera encontrado palabras. No sucede sino que entre los presentes en el local hay uno que se llama Anton Seitz y que mira hacia la puerta cuando Erwin entra con su amigo. Sus miradas se encuentran y de una cosa al menos Erwin está seguro: de que ese hombre al que ahora mira a los ojos ocupará un lugar decisivo en su vida. El tal Anton Seitz les hace una señal para que vayan a su mesa, saluda al amigo de Erwin y el amigo, a su vez, los presenta. Se sientan todos en una mesa y no sucede absolutamente nada. En algún momento, conversan, como es habitual, sobre lo que cada uno hace en la vida. Cuando Erwin dice que es carnicero, que trabaja en una carnicería, Anton Seitz parece, durante unos segundos, interesarse más intensamente por él pero ésa también podría ser una conclusión errónea de Erwin.

De repente, Anton Seitz se levanta, dice que tiene prisa, le da la mano a Erwin y apresuradamente le dice que podrían encontrarse al día siguiente en otra taberna, a las seis de la tarde quizá, si Erwin tiene tiempo y ganas de charlar más de cerca con Anton.

Una vez Anton se ha ido, a Erwin el local le parece muy aburrido y triste y pronto se marcha también a casa. Pero enseguida nota que por mucho que se esfuerce no consigue sacarse a Anton Seitz de la cabeza. Al final incluso se confiesa a sí mismo que no puede recordar en su vida nada que haya ansiado tanto como que llegue el día siguiente y las seis de la tarde del día siguiente.

Por la mañana Erwin va como siempre a su tienda habitual, hace las compras necesarias y va a trabajar al matadero. Ya desde hace tiempo Erwin ha desarrollado una gran capacidad para alejarse de todo lo que tiene que ver con la carne y ser feliz en cualquier otro lugar —cuál exactamente no lo sabe ni él mismo—, ocupado con otras cosas. Ese día, eso que él siente como su yo mismo también se va lejos mientras su cuerpo está ocupado cortando filetes de ternera. Pero hoy, no lo tenía previsto, se va demasiado lejos, tanto que ya no tiene ningún control sobre su cuerpo y lógicamente se hace un profundo corte en el dedo con el cuchillo grande y afilado con que trabaja. A causa del dolor repentino vuelve en sí y ve que uno de sus dedos cuelga de una falange y sangra como nunca ha visto antes sangrar a nadie. Erwin consigue concentrarse lo bastante simplemente para no desmayarse. Mudo, enseña la herida a la mujer del patrón, que al principio se da la vuelta asqueada pero que enseguida va al teléfono y pide una ambulancia. En la clínica le dicen que ha ido de un pelo que no tengan que amputarle el dedo, pero Erwin ha tenido suerte y se lo han podido coser y, por lo tanto, salvar.

A las seis, puntualmente, con un abultado vendaje en la mano, Erwin se sienta en la taberna que Anton había indicado y espera. Algo, que a Erwin le parece que es felicidad, le oprime la garganta. A cada segundo echa una ojeada al reloj, mira constantemente hacia la puerta, está cada vez más nervioso. Llegan las 6.15, las 6.30 y, de pronto, le invade algo, algo como un gran vacío interior que lo tortura tanto más cuanto no puede simplemente concebir, por muchos intentos que haga por descubrir qué le está ocurriendo. Entonces se abre la puerta de repente y entra Anton. Cuando Erwin lo ve un extraño temblor, que nunca ha sentido antes, le sacude todo el cuerpo. El vacío desaparece, de repente un sentimiento colma a Erwin, que no sabe que eso es la felicidad. Anton va a la mesa de Erwin, y Erwin, al levantarse y darle la mano, se pone rojo como una chiquilla. Pero no lo nota como tampoco nota que tartamudea, no nota absolutamente nada, ningún detalle, sólo sabe que está aquí y que no solamente está a gusto aquí sino que por primera vez en su vida, al menos conscientemente, ya no se pregunta por qué existe y por qué tiene que vivir en este mundo. Le basta con estar y ese estar de pronto le parece que ya no necesita ningún sentido más que el de su existencia. Anton se sienta y habla de carne, habla mucho, le expone teorías pero Erwin en realidad no le escucha. Sólo se da cuenta de que está prometiendo hacer cosas que están como mínimo prohibidas y que quizá incluso son peligrosas. Pero de todos modos no podría desaprobar a este hombre y además, aunque es consciente de las posibles consecuencias, todo el asunto, curiosamente, no le preocupa.

Así que Erwin durante más de dos años hace negocios prohibidos con Anton, negocios cuyos peligros conoce pero que no le dan ningún miedo.

Durante este tiempo mantiene en la medida de lo posible sus relaciones con Irene, y con Marie-Ann, la hija, pero apenas tiene tiempo para su familia, casi siempre está en alguna parte, de viaje con Anton por cualquier motivo, casi nunca sabe realmente por qué. Y cuando Anton le pregunta un día por qué le mira siempre de esa manera, Erwin responde sin pensar que lo hace porque le quiere. Anton asiente cordialmente, se encoge de hombros y sólo le dice que si fuera una chica probablemente también le querría él. Y exactamente estas palabras las intercambian algunas otras veces, con la misma naturalidad, nada más. Con frecuencia Anton tiene ganas de contar cosas de sí mismo, de su vida. Erwin tiene con frecuencia la impresión de que no es Anton el que cuenta sino que lo que se cuenta sale de Anton. Siempre son las mismas historias. Anton pasó casi toda su infancia en un campo de concentración y sólo sobrevivió por casualidad. Al menos en una de las versiones fue por casualidad. En otra versión es el destino y en otras versiones son otros motivos y, a pesar de las grandes contradicciones, en cierto modo, todo parece ser un poco verdad. Sea como fuere, Anton sobrevivió y salió en libertad con el único deseo en la cabeza de ir a América, y de camino hacia América se quedó enganchado en Francfort, donde en relativamente poco tiempo se ha hecho un nombre respetable en los llamados bajos fondos. Además, un día comprende que no parece haber ninguna diferencia entre Francfort y América, y en sus años de libertad también ha aprendido otra cosa importante, algo que siempre repite: ha aprendido que no hay absolutamente ninguna diferencia entre la vida de fuera y lo que vivió y vio en el campo de concentración. Cierto que la gente de fuera no está tan visiblemente encerrada, pero está encerrada, todos a su manera, pero todos en definitiva, y todos tienen miedo también fuera y este miedo no es menor que el que él conoció en el campo, sólo algo distinto. A veces, ocurre que Anton cuando defiende tales teorías se busca broncas. Pero como por arte de magia nunca se ve envuelto de verdad en ninguna pelea. Para eso tiene algo así como un sexto sentido.

Un día detienen a Erwin. Una tonta casualidad sugiere a alguien la idea de que Erwin tiene algo que ver con algunas trampas con la carne. Erwin nunca denuncia a su socio Anton. Asume toda la responsabilidad del asunto frente a la policía, frente al juez instructor y frente al tribunal. Puesto que Erwin no tiene antecedentes y además tiene una mujer y una hija le caen doce meses de prisión incondicional. Erwin siente que esos doce meses que pasa entre rejas son como un regalo a Anton y, curiosamente, Irene, cuando todo el asunto estalla, no se aleja de él. Al contrario, lo visita en la prisión tanto como le permiten y es como si ahora Irene comenzara a quererle. Erwin, por su parte, sigue queriendo a Irene igual que siempre. Irene tiene, pase lo que pase, un lugar en su vida y, puesto que Erwin apenas tiene nunca contacto con nadie con quien hablar, le cuenta un día a Irene su relación con Anton. En el primer momento Irene se queda como paralizada, pero pronto da a entender a Erwin que con ella puede hablar sobre eso y que por lo que respecta a ella esta historia no cambia nada.

Anton no lo visita nunca, cosa que Erwin entiende. Sólo le entristece no recibir tampoco nunca una carta de Anton, carta que cada uno de los días de los doce meses espera con renovada esperanza. A pesar de ello, cuando lo ponen en libertad Erwin va directamente a la taberna donde había estado con Anton. Lo busca pero no puede encontrarlo. Alguien le cuenta que Anton ha abierto un burdel y que ahora es realmente grande en el negocio. En el burdel, Erwin encuentra muy rápidamente a Anton, que se alegra realmente de volver a verle e incluso le da las gracias por haberle dejado al margen del otro asunto y, metiendo la mano en el bolsillo, le da a Erwin un puñado de billetes. Erwin, que durante doce meses ha esperado este reencuentro, se levanta estiradamente, mira a Anton y lo mira y lo mira hasta que Anton, como ya antes había ocurrido algunas veces, se pone incómodo y le vuelve a preguntar el motivo, y otra vez Erwin le dice que le quiere, y otra vez Anton dice que si Erwin fuera una chica, y cambia rápidamente de tema explicándole a Erwin que ha impuesto en su burdel el mismo régimen, la misma estructura de órdenes, obediencia, deber y miedo que vivió en el campo de concentración y que da muy buen resultado. Después de lo cual aplaude feliz como un chiquillo, evidentemente muy contento.

Aturdido, Erwin abandona el burdel y entonces hace algo muy raro, algo sobre lo que además nunca había pensado antes. Coge un taxi, se hace llevar al aeropuerto, compra un billete para el pro-

ximo avión hacia Casablanca, vuela a Casablanca y allí, sin dudarlo un momento, se hace operar para que lo conviertan en una mujer. Tiene que quedarse en Casablanca aproximadamente tres semanas para hacer todas las operaciones subsiguientes y al salir del hospital va a la ciudad, se compra ropa de mujer y una peluca y regresa a Francfort.

De vuelta, al abandonar Marruecos y al llegar a Alemania de regreso, se encuentra con las dificultades esperables pero al final le permiten salir del primer país y entrar en el segundo.

Erwin vuelve a coger un taxi, quiere ver a Anton lo más rápidamente posible. Entra en el burdel otra vez, donde Anton no le reconoce enseguida y más bien cree que tiene ante sí una chica que se le ofrece para subir a una habitación. Erwin niega con la cabeza y dice que se trata de otra cosa y que él es Erwin, que ahora ha adoptado el nombre de Elvira. Puesto que Anton, confundido como está, no se refiere a ello, Erwin-Elvira le recuerda que siempre que le había dicho que le quería, Anton había respondido que si fuese una chica..., y eso es lo que ahora es: una chica. Anton se recobra rápidamente, contempla a Erwin-Elvira de arriba abajo y al final asiente, como buen profesional del ramo, más o menos como si diera el visto bueno a un trabajo especialmente conseguido, un armario, si se quiere, o una mesa.

Entonces Elvira se pone apremiante. Para ella ha pasado el momento de jugar, para ella todo es de una gran seriedad y está llena de esperanzas. Pero Anton sacude la cabeza y se ríe, se ríe hasta que le caen las lágrimas. A Elvira no le gustan esas lágrimas, así que no le queda más que decir con total claridad que no había esperado que las cosas fuesen así, y ahora, en un segundo, Elvira se da cuenta de todo. Ve con total claridad que su amor nunca podrá satisfacerse y a la vez se da cuenta de la terrible importancia que esta operación tiene para ella. Asiente con toda tranquilidad a Anton, se encoge de hombros como si no pasara nada y se va. Compra somníferos en una farmacia, reserva una habitación en un hotel y se toma los somníferos, pero el propietario, al que el huésped le había resultado curioso desde el principio, llama a la puerta, no oye nada y ve que está cerrada con llave. Corre a la recepción, consulta el registro de inscripción y lee la dirección que Elvira ha dado, la que compartía con Irene. El propietario del hotel llama a Irene, que no entiende nada respecto a una mujer que se ha inscrito en un hotel dando su dirección, pero aun así va a la ciudad tan rápido como puede. Ahora que Irene está allí, el propietario del hotel abre la puerta abalanzándose sobre ella y encuentran a Elvira sobre la cama, ya en coma. El propietario del hotel pide enseguida una ambulancia mientras Irene, poco a poco, va viendo claro lo que ha ocurrido y, curiosamente, eso hace que todavía quiera más de lo que jamás ha sido capaz a Erwin, o a la mujer que yace ante ella. El propietario del hotel irrumpe otra vez en la habitación, aparta a Irene, coge a Elvira y la golpea fuertemente en la cara varias veces. Pero no sirve de nada, Elvira sigue inconsciente. Por suerte no pasa mucho rato hasta que llega la ambulancia y lleva a Elvira al hospital. Naturalmente, a la vista de su pasaporte, la llevan reglamentariamente a la planta masculina, donde además consiguen salvarle la vida.

Cuando Elvira se despierta en la planta masculina, algunos se sorprenden, otros se le dirigen de un modo desagradable. Así que Elvira vuelve a recostarse en la almohada y por sus mejillas empiezan a resbalar pequeñas lágrimas tiernas. Cuando el médico viene con Irene e Irene le acaricia el pelo, Elvira sólo pregunta por qué no la han dejado morir. Irene se sienta en su cama, la abraza, la besa, llora con ella y dice cosas tan tontas como que la vida es hermosa y que nunca se sabe lo que puede venir todavía. Pero ya al decirlas, tiene claro que eso sólo son tópicos que se le ocurren y se dice para sí que se esforzará para volver a hablar razonablemente con Elvira sobre la vida, hablar tan razonablemente como sea posible sobre la vida.

Cuando Elvira sale del hospital, alquila un pequeño apartamento en el centro y trabaja de camarera en un *night-club* de la Kaiserstrasse. Le lleva mucho tiempo conformarse con ser una mujer y todavía más tiempo aceptarlo, pues estrictamente no es una mujer porque haya querido serlo. Durante mucho tiempo, en cada contacto que Elvira tiene con un hombre, aunque ni siquiera sea sexual, tiene la sensación desagradable de estar haciendo algo homosexual, y Elvira no es un homosexual en el sentido más corriente. Tampoco su amor por Anton había llegado nunca, por lo que se refiere

a la idea que se había hecho en la cabeza, hasta el punto de imaginar realmente una unión corporal con él.

Los tres primeros años tras su operación Elvira trabaja en locales de alterne o en bares. En esta época no tiene absolutamente ningún contacto sexual. Al contrario, intenta olvidar que tiene algo como un sexo. Sin embargo, hay algo que sí hace, cosa que quien la conoce ni siquiera puede sospechar: con un placer casi masoquista se degrada en los bares más diversos de una forma evidente, degradación que es paralela al evidente ascenso de Anton Seitz, que mientras tanto ha ganado tanto dinero con su burdel que empieza a comprar casas y además a negociar con ellas. En este sector, la coyuntura en la ciudad de Francfort es muy favorable. Para hacerse más y más rico uno compra edificios antiguos baratos, echa a los inquilinos que no se van por voluntad propia con los trucos más variados y, una vez se han ido todos, hace derribar los edificios y o bien negocia al alza con los solares o bien construye él mismo. Anton Seitz pronto se convierte en uno de los grandes en este negocio, más y más grande, y cuando alcanza algo así como el cénit de su carrera como constructor, Elvira decide no solamente trabajar en un bar sino también prostituirse. Al cabo de poco tiempo Elvira es una de las prostitutas más conocidas y apreciadas de la ciudad ferial de Francfort. Además, Elvira logra conformarse con su papel de mujer e incluso disfrutar como mujer de y con los hombres.

A lo largo de todos estos años Elvira mantiene su relación, muy importante para ella, con Irene, que entretanto se ha convertido en catedrática de instituto. Irene intenta que Elvira disfrute y goce al máximo las cosas y, aunque no siempre lo consigue, si logra interesar a Elvira por esto y aquello, pues sólo viviendo y experimentando cosas nuevas, bien lo sabe Irene, Elvira tiene la oportunidad de no destruirse a sí misma.

Un día, Elvira, que ha llegado a algo así como la cima de su carrera como prostituta, tropieza con Christoph Hacker, un parado con muchas dudas sobre sí mismo, y en cierto sentido se enamora de él. Chistoph Hacker es actor y arrastra tras de sí varios años de contratos en ciudades de provincias hasta que un día ha tenido que reconocer que el camino que seguía era un camino de bajada, pues al contrario de lo que es habitual, es decir, que un actor con cada nuevo contrato trabaje en ciudades cada vez más grandes e importantes, Christoph Hacker recibía ofertas de ciudades cada vez más pequeñas. De manera que un día no puede sino confesarse a sí mismo que no es el gran talento que una vez había creído ser. Esta constatación duele mucho, sobre todo porque de ahora en adelante pierde todas las esperanzas que le habían mantenido vivo. Por lo tanto, cuando Elvira Weishaupt se encuentra con él, Christoph Hacker está en una situación límite de su existencia, en una situación que apenas le permite encontrar motivos para quedarse en este mundo. Pero cuando Christoph Hacker encuentra a Elvira, encuentra a un ser humano, que desde el primer momento le fascina tanto que su simple existencia ya es motivo suficiente para que Christoph Hacker vea un sentido en la vida. Puesto que para Elvira comprometerse en tal relación significa un riesgo, quiere al menos empezar la vida con Christoph Hacker en cierto modo purificada.

De manera que le cuenta todo lo que cree que ha sido su vida, sin dejarse nada. Quizá también quiere darle a Christoph con su narración la ocasión de no confiar en ella. Pero no hay nada que pueda apartar a Christoph Hacker de Elvira. Así que buscan una casa donde intentar vivir juntos y la arreglan completamente según su gusto y sus necesidades. Elvira, además, mantiene su apartamento, que sigue necesitando para su trabajo.

En los primeros tiempos de su vida en común Christoph se ocupa principalmente de adecentar la nueva casa y cuando se acaba este trabajo, anda unos cuantos meses arriba y abajo, hasta que un día decide volverlo a intentar con otra profesión. Christoph tantea el mercado, sopesa todas las posibilidades y se decide a trabajar de vendedor, y no vendiendo aspiradoras o suscripciones de revistas sino vendiendo una especie de acciones. Acciones por cierto cuya fiabilidad generalmente no pasa del año, pero siempre se pueden tener ideas nuevas para vender esos papeles parecidos a acciones. Sigue habiendo suficiente gente que ante la perspectiva de una rentabilidad del, por ejemplo, doscientos cuarenta por ciento, pierde la cabeza.

Elvira ayuda en todos los sentidos a Christoph Hacker a labrarse esta profesión. Lo hace dándole fuerzas y procurándole lo que en tal oficio es lo más importante: los medios para su trabajo. Elvira y Christoph Hacker conviven tres años hasta que Christoph Hac-

ker se establece tan firmemente en su profesión que gana lo suficiente para los dos y Elvira tiene una buena cuenta en el banco. Así que de un día para otro le es posible dejar la calle. A partir de entonces convive con Christoph Hacker seis años sin trabajar. Al principio encuentra bastantes cosas de qué ocuparse y Elvira valora más bien como algo positivo para su relación que Christoph no esté con ella de lunes a viernes. Pero con el transcurso de los años Elvira, plantada en su aseada casa, no quiere ir a los locales donde iba antes y tampoco las actividades culturales, como escuchar música, leer libros, ver películas o cualquiera otra, le dan lo que se dice un contenido a su vida. Prueba muchas cosas, se compra una cámara y hace fotos con ella pero pronto lo deja. En algún momento se compra una cámara de vídeo y quiere filmar una película pero lo encuentra demasiado solitario. Unas cuantas veces acompaña a Christoph en sus viajes, pero en las habitaciones de los hoteles no hace sino quedarse sentada y vuelve a darse por vencida. Así que es bastante lógico que un día empiece a beber, y que beba más y más desmedidamente, y que a veces además de alcohol tome pastillas para aumentar el efecto. En los intermedios tiene un hambre que es más avidez que hambre en sí y Elvira empieza, la mayoría de las veces fuera de control, a engordar y engordar, hasta casi reventar, se puede decir. También sucede que Christoph Hacker, a medida que Elvira se aleja más de la imagen que tenía de ella, menos ganas tiene de volver a casa, de manera que a veces está fuera tres o incluso seis semanas. Elvira se da cuenta en sus momentos de lucidez de que, como mujer, si no se ajusta al modelo que se tiene de ella, no tiene la menor oportunidad.

Así que en algún lugar de su cabeza empieza a pensar, al principio automáticamente, que preferiría volver a ser un hombre. Esta idea se hace más y más grande en su cabeza hasta que al final domina todo su pensamiento. A veces, cuando Christoph Hacker no está en casa intenta encontrar hombres que al menos pasen una noche con ella pero cada vez lo consigue menos y puesto que como mujer encuentra en cierto modo denigrante tener que pagar a un hombre, resulta que a menudo, vestida de hombre, paga a chaperos para poder tener una ilusión de ternura como mínimo durante unos cuantos minutos.

3. Una película

Elvira Weishaupt, con ropa de hombre, paga a un chapero. Por casualidad, el joven nota que Elvira no es un hombre y se avergüenza tanto ante la mujer que no se le ocurre otra cosa para darse ánimos que pegarle. Al hacerlo, el vestido de Elvira se rasga, aparecen sus largos cabellos bajo la gorra. Después de la paliza, Elvira Weishaupt está rota y destrozada de la cabeza a los pies, y así, como una terrible aparición, mezcla de hombre y mujer, va hacia su casa por la Kaiserstrasse. Dos borrachos intentan burlarse de ella y ella aún consigue mostrarles tanto orgullo y desprecio que rápidamente se alejan en silencio.

Es por la mañana temprano, amanece. Elvira Weishaupt llega a su casa, adonde de forma inesperada y aproximadamente sólo media hora antes ha llegado Christoph Hacker, el hombre con quien Elvira Weishaupt vive. Elvira no había contado con encontrar a Christoph esa noche de manera que se queda de repente plantada frente a él con su atuendo abominable y completamente destrozada. Tienen una desagradable discusión en la que ambos se chillan mutuamente el dolor acumulado desde tiempo atrás. Entonces, de pronto, Christoph Hacker coge su maleta y decide marcharse. Elvira se interpone, no quiere dejarlo ir, suplica pero él no cede. Lo persigue por la escalera pero él es más rápido y cuando ella llega abajo Christoph Hacker ya está en su coche. Elvira intenta ponerse delante del coche para que él no pueda arrancar. Sigue llorando y suplicando pero Christoph se va sin más. Elvira aún está a tiempo de apartarse arrojándose a la cuneta.

Entonces, desde el otro lado de la calle viene corriendo Zora, la pelirroja, una prostituta amiga de Elvira Weishaupt. Zora la ayuda a ponerse en pie, llora con ella y se la lleva a un chiringuito de la esquina. Se toman una cerveza y Elvira, llorando y cada vez más furiosa, le explica lo ocurrido mientras se come un montón de salchichas. Y después se va enseguida porque cree que Christoph Hacker ya habrá vuelto a casa. Al parecer, ya han tenido antes con frecuencia tales escenas y Christoph Hacker siempre ha regresado. Llena de esperanza y ansiedad entra en casa, segura de encontrar a Christoph, pero la casa está vacía. Elvira deambula por la casa,

que de repente le resulta muy extraña y en la que, de repente también, parece que ya no sabe orientarse. Entonces se sienta, coge un libro y se pone a leer. Es una novela de cienciaficción que se titula *Welt am Draht*. Así se duerme Elvira en su asiento, leyendo y llorando. Al día siguiente la despiertan unos timbrazos que no parecen querer dejar de sonar. Rápidamente se pone una bata y abre. Fuera está Irene Waishaupt, que sigue casada con Elvira, antiguamente llamada Erwin. Irene tiene una revista en la mano y empieza a hacerle recriminaciones. Por lo visto Elvira ha concedido una entrevista en la que ha contado sus relaciones con uno de los hombres actualmente más poderosos de la ciudad. Es evidente que Irene tiene miedo por Elvira, el tipo la quiere pisotear, aniquilar, destruir, dice Irene, y Elvira le expone las ideas que ha sacado de la novela *Welt am Draht*, que en ese momento le parece muy razonable y definitiva: que el mundo en el que se encuentra es sólo el proyecto de un mundo superior, proyecto donde se experimenta con las reacciones de seres vivos aparentemente auténticos. No pueden mantener una conversación e Irene abandona furiosa la casa.

Más tarde, en una taberna, Elvira encuentra otra vez a Zora, la pelirroja. Elvira está ahora algo más serena pero es innegable que sigue estando muy desesperada. Con todo, a Zora, la pelirroja, también intenta contarle las ideas de *Welt am Draht*. A Zora, la pelirroja, todo eso le parece tan demencial que dice que la lleva a un psicólogo para ver si puede sacarla de ese estado. Elvira accede, le da igual con quién hable. En ese momento es evidente que tiene que hablar con quien sea. En la consulta del psicoanalista Elvira constata que nunca tendrá la oportunidad de hacerse un psicoanálisis porque al ser huérfana ningún psicoanalista aceptará tratarla.

Elvira y Zora, la pelirroja, se van de la consulta bastante desconcertadas. Pero entonces Elvira siente el deseo de ir al orfanato donde creció y ver si puede hablar con la hermana con quien se había relacionado. En el orfanato pide por la hermana Gudrun, la hermana Gudrun viene y al principio le resulta difícil reconocer en Elvira a aquel pequeño Erwin que había conocido. Los dos salen juntos al jardín y la hermana Gudrun le cuenta a Elvira cosas de su niñez y cuando la hermana le cuenta a Elvira la verdad, completa y terrible, Elvira se derrumba. Es casi como si tuviera un ataque de epilepsia.

La hermana Gudrun y Zora, la pelirroja, intentan tranquilizarla y la meten en un taxi. Zora, la pelirroja, va con ella y promete a la hermana cuidar de Elvira hasta que se duerma. Una vez en casa Elvira toma somníferos, sedantes, realmente demasiados, pero Zora, la pelirroja, cuida que no tome tantos como para correr peligro. Entonces se sienta junto a su cama y espera hasta que Elvira se duerme.

Al día siguiente Elvira está mucho más serena y se planta con una bolsa de panecillos franceses, queso y vino tinto delante de las oficinas de su antiguo amigo, Anton Seitz. Entra en el edificio un poco cohibida, sube la escalera, oye voces, se esconde rápidamente en una oficina vacía, oye más voces y pasos y ve a la vuelta de la esquina a Anton bajando la escalera con su secretaria. Elvira no tiene valor suficiente para dirigirse a él. Entonces entra en la oficina vacía, se sienta sobre la porquería sin prestar atención a su vestido, coge un panecillo, se lo come con queso y bebe vino tinto. Mientras tanto se hace de noche. Al amanecer del día siguiente Elvira está sentada exactamente igual que la tarde precedente en la oficina vacía. Entonces, de repente oye unos pasos que se acercan y entra en la oficina un vagabundo con una cuerda. La ata de un gancho, se sube sobre una caja, la aparta de una patada y se parte el cuello. Elvira está ahí mirándolo todo el rato.

Algo después, sobrepasando el cadáver colgante, va hacia la escalera, sube por ella, llama al despacho de Anton Seitz, entra e intenta disculpársele por la entrevista, pero Anton sólo ríe. En resumidas cuentas, le dice, una existencia como la de Elvira no encaja bien en su ambiente, de manera que ya no tienen nada más que hablar. No obstante, Anton quiere acompañarla y el chófer de Anton Seitz les lleva a la casa de Elvira. Delante de la puerta está Zora, la pelirroja, con un ojo morado y aullando que alguien le ha pegado. Elvira intenta consolarla y va a buscar un trapo mojado para colocarlo sobre el ojo morado. Pero cuando vuelve, Anton y Zora, la pelirroja, yacen en el suelo fuertemente abrazados haciendo el amor. Entonces Elvira va corriendo al baño, se arranca el vestido del cuerpo, va al armario, coge un traje, se lo pone, coge unas tijeras, se corta el cabello, se quita descuidadamente el maquillaje con agua y sale corriendo de la casa. Con el traje y el cabello cortado de cualquier manera llega a casa de Irene, en un pequeño suburbio de

Francfort. Irene está en el jardín con Marie-Ann, la hija que tienen en común. Al principio se ríen de Elvira pero enseguida se dan cuenta de que hay poco de qué reír. Pero cuando Elvira dice lo que quiere, o sea, vivir otra vez con Irene, ésta no puede sino rehusar. Quiere a Elvira, la quiere mucho, pero ya no puede vivir con ella. Elvira lo entiende, pero en ese momento no puede soportarlo y se va corriendo sin dejar que ellas la detengan.

Elvira deambula sin meta toda la noche y de pronto entra rápidamente en una casa, llama a la puerta del poeta Burkhard Hauer, él abre, se ríe de ella, Elvira dice que quiere hablar con él, como ya han hecho cuando ella le ha concedido la entrevista, pero el poeta se niega y cierra la puerta. Elvira ya no entiende el mundo.

Al día siguiente, el poeta encuentra a Elvira en su sótano. Ya está muerta.

Para nosotros,
aves del paraíso,
el espacio se reduce

De una conversación con Renate Klett sobre la evolución política y *Alemania en otoño* (Deutschland im Herbst, 1978)

El problema es simplemente que no tenemos censura. Si la tuviéramos, sabríamos qué podríamos y qué no podríamos hacer y también sabríamos contra quién luchar si las circunstancias lo requiriesen. No hay nada, pues, que pueda llamarse propiamente censura, yo lo describiría más como un ambiente, un ambiente en el cual de vez en cuando algo... no es que esté prohibido pero, digámoslo de una vez: resulta imposible.

Es algo que, según mi opinión, obliga a la gente a revisar si en sus proyectos, para los que necesitan dinero o espacios o lo que sea, hay algo que pudiera imposibilitar su realización. Cosa que significaría que se ha creado una especie de censura, que es más un rumor que una censura que prescriba que esto y aquello no está permitido. Se trata, pues, de una censura que de hecho sólo existe en la cabeza de los que crean.

¿En tu caso también es así?

No, en unas cuantas cosas me la he jugado, he trabajado en cosas que sabía que si las hacía como quería tal vez no gustarían a tal o tal otro. Mi caso es distinto porque tengo la posibilidad de marcharme.

Cosa que no has hecho hasta ahora aunque lo has anunciado a grandes voces.

Es difícil marcharse así, simplemente. Había cosas planificadas a bastante largo plazo. No se podía ir tan deprisa. Y ahora tampoco se da la situación. En 1933 la gente que emigraba tenía claro que las cosas cambiarían, que tenían que cambiar, que no podrían seguir de aquella manera. Todos lo tenían claro. Se trataba de una for-

ma fatalista de fascismo que sólo funcionó por el deseo de autodestrucción, mientras que esta nueva modalidad —tampoco se la puede llamar fascismo, es demasiado caricaturesco—, esto de ahora es mucho peor porque es mucho más definitivo. Todo parecerá muy amable, la gente creerá que vive en un país libre, etc. El proceso que está teniendo lugar en este momento me parece mucho más deprimente porque de hecho ya no se puede ir contra él. Ya no hay grandes diferencias entre el vecino de enfrente y el canciller federal, que es un ser exactamente tan mediocre y pequeño como mi vecino. Todos se parecerán cada vez más y por eso para nosotros el espacio va reduciéndose, para nosotros, aves del paraíso.

Ya tienes experiencias del teatro, donde también todos cada vez se parecen más y donde las cosas en los últimos tiempos se han agravado considerablemente.

Diría que en el cine aún es peor, ya que la gente que hace películas tiene la necesidad de sacar de donde sea el dinero de su producción. En el teatro son posibles de vez en cuando las excepciones, porque, diría, se contrata a la gente como siempre, se le paga y si hace bien su trabajo, es posible que de vez en cuando salga una producción que sea una sensación. En el cine esto no funciona en absoluto. En el cine no puedes emprender como en el teatro una producción aceptando que quizá no llegue ni a estrenarse, sería impensable.

Quedan cuatro o cinco que se pueden permitir el lujo de no tener que estar aquí. Alguien como Wim Wenders o Werner Herzog o yo, que podemos, por ejemplo, presentarnos de otra manera ante una cadena de televisión, simplemente por nuestra actitud. Pero la gente que produce para la televisión y necesita que vuelvan a contratarla, es precisamente a esta gente, que ha hecho cosas un poco críticas, a la que tendrías que preguntar si notan algo de eso. Te dirán: no, nada ha cambiado en absoluto. Y también declararán que lo que hacen ahora es exactamente lo que en realidad quieren hacer. Pero lo que hay que interpretar en el caso de mucha gente, precisamente en el caso de los llamados directores críticos, es que las películas que hicieron desde 1969 hasta 1974 no tienen nada que ver con las que hacen ahora. Da igual lo que se piense de este tipo de películas de crítica social —a mí no me gustan, pero ahora no se trata de eso— pero la clase de miedo que reflejan... ¡ahora mismo! Aunque la crítica social, bueno, está permitida, no puede hacer daño. Pero incluso esta gente se ha acobardado, lo que no sería grave si lo supieran. Pero creo que sencillamente no lo saben y eso es lo deprimente. Y aún habrá más gente que no lo sabrá y después todos tendrán también el mismo aspecto y vivirán en casas iguales y esto es la democracia, pues.

¿Te afectaron de alguna manera concreta los sucesos que tuvieron lugar el último otoño?

Concreta, no. Quiero decir, mi teléfono lo intervienen ya desde hace años porque conocía a Horst Söhnlein y a Andreas Baader y a Holger Meins y a alguna gente más. Así que me intervinieron el teléfono pero ¿qué podían hacer? No pueden hacerme casi nada. Pero lo del acoso es algo que pasa más contigo mismo porque constantemente sabes que saben que existes. Así que eres más cauto, más miedoso. Y este miedo tiene, naturalmente, efectos sobre lo que haces. Hice este fragmento para *Alemania en otoño* inmediatamente en octubre porque tenía que hacerlo. Lo vi claro: tengo que hacer el fragmento ahora o yo también me voy al agua. Ahora ya no puede afectarme nada, después de la película. Hacerla me liberó de gran parte del miedo.

Efecto, sin duda, que está muy relacionado con que eres el único que en Alemania en otoño *habla sobre sí mismo.*

Sí. Y con que soy el único que hizo mi fragmento en el momento en que todos querían hacerlo, o sea, ya. En ese momento nadie hubiera podido sino contar cosas sobre sí mismo. Pero los demás lo hicieron más tarde. Kluge es el único, aparte de mí, que empezó enseguida y también habló muchísimo de sí mismo. Naturalmente somos diferentes y un tipo diferente de cineastas pero su uso asociativo de material documental es muy personal, tremendamente personal, dice mucho de sí mismo.

El resto son cosas que se acabaron después. La gente intentaba hacer algo cuando ya habían asimilado el miedo. A sus fragmentos se les nota también que se hicieron pensando en las entidades, en las subvenciones.

¿Significa eso que no estás contento con la película tal como la pasan ahora en los cines?

No. Quiero decir, para mí es tremendamente importante haberla podido hacer, que se diera una situación en que al menos diez personas también creían que había que hacer algo inmediatamente. Que en el plazo de una semana en cierta manera (una manera que me parece idiota) volvieran a ser "razonables" es otra cuestión. Pero en aquel momento, cuando la película tenía que acabarse y no se acabó, todo estaba claro. La película tenía que estar en los cines a mediados de noviembre. Por lo tanto, quedaba claro que la gente tendría que rodarla hasta finales de octubre como máximo, que no tendrían tiempo de activar sus más o menos grandes dotes intelectuales sino de reaccionar de acuerdo con sus sentimientos. Y hubiera resultado otra película que quizá hubiera sido formalmente aún mucho peor que ésta, sólo que entonces no hubiera hecho falta cuestionarse la forma.

Y el efecto sobre el público también hubiera sido mucho más a flor de piel en noviembre que ahora, en primavera.

Ahora para el público es un poco exótica, aunque creo que a pesar de ello aún funciona. Cuando en su día nos pusimos de acuerdo, uno de los motivos por el que dijimos que teníamos que hacer la película era combatir el miedo. La gente, que no tenía ningún medio de producción y que quizá tenía más miedo que nosotros, no debía dejarse intimidar por la sensación que reinaba entonces en Alemania de que la crítica en cualquiera de sus formas era indeseable y había que machacarla. Para que esto no ocurriera, y ya que disponíamos de medios de producción, quisimos decir con toda claridad: se puede y se debe y se tiene que continuar hablando, da igual lo que pase.

Primavera de 1978

Die Dritte Generation

1. El largometraje alemán y la realidad

A diferencia de Italia, donde, por ejemplo, Francesco Rosi, Damiano Damiani y otros están tan cercanos a la realidad de su país que con sus películas, por así decirlo, intervienen en esa realidad satisfaciendo además, y precisamente, las exigencias inequívocamente comerciales de la industria cinematográfica; a diferencia de América, donde siguen haciéndose películas que, absolutamente críticas, profundizan en la crónica de los acontecimientos corrientes sin renunciar tampoco a los aspectos comerciales de una industria, que, como no podría ser de otra manera, es igualmente comercial; a diferencia de Francia, España e incluso Suiza, donde Jonás, en el año 2000 cumplirá sus veinticinco años; a diferencia de casi todas las democracias occidentales, parece que en la República Federal Alemana existe el interés, misteriosamente común a los diferentes grupos relacionados con el cine, de que esta clase de películas no se haga aquí.

Durante años, este interés en que no surgiera un cine alemán que tratara de la realidad alemana no se justificó sino afirmando que el público alemán no se interesaba por "este cine", una afirmación que los productores alemanes, confusos y miedosos, creyeron y asumieron sin más. La realidad, en eso parecían estar todos de acuerdo, era cosa de la televisión, que por fortuna era una institución pública y, como tal, al menos estaba obligada a tratar equitativamente la realidad (¿o acaso es éste un tratamiento equitativo, toscamente plural, un tratamiento, por lo tanto, donde todo tiene algún derecho, en especial el Derecho?).

Para que no se me malentienda, también yo sé, naturalmente, que en la República Federal Alemana el cine crítico —dentro de qué límites varía según la cadena— sólo era posible en la televisión o,

por lo menos, con la televisión. Pero también sé, por una parte, en qué contexto esta crítica llega al espectador y que la crítica a través de las especiales características de un programa de televisión nocturno, por triste que nos parezca, casi en el mismo momento de su formulación por Peter Alexander o Annelise Rothenberg, ya sé que casi no podría ser peor, pero no obstante en general lo es, se elimina (la frase es correcta, créanme, me refiero gramaticalmente, ¿no?), y por otra parte, que a muchos directores les amenaza el peligro de sucumbir a una estética especificamente televisiva, y haberla la hay. Dicho de otra manera, la mayor parte de la gente que quiere hacer películas para el cine no se toma del todo en serio el medio televisivo. Así que de muchas, muchas cabezas salen chapuzas y esas chapuzas tienen, seguro, su efecto en sus eventuales largometrajes posteriores, cosa que el público como mínimo nota y que en definitiva sólo perjudica al cine.

Es verdad que esta problemática en su conjunto es mucho más compleja de lo que aquí se ha esbozado ¿verdad? Pero hasta el pasado más reciente parece ser bastante definitivo que la realidad alemana que en adaptaciones más o menos afortunadas aparece en el cine alemán (si es que aparece alguna) data en el mejor de los casos del siglo XIX o de los años veinte, y siempre abordada de la manera más amable, pues el cine ha sabido evitar muy hábilmente el peligro de que al espectador se le recordara su propia realidad. (Esta frase esconde mucha más verdad de la que pudiera suponerse en un primer momento. Mejor que vuelva a leerla antes de que la idea de que soy injusto ocupe aún más espacio en su cabeza.)

Llegado a este punto, paso ya al tema concreto de mi película *Die Dritte Generation* (1979), pues también la resistencia (y quizá precisamente) de los medios a tratar de la realidad es para mí, al menos, uno de los motivos por los que esta misma realidad, esta realidad específica de la República Federal, no ha conseguido transmitir al ciudadano individual lo que yo entiendo que son las ideas democráticas fundamentales de manera que hubiera podido surgir una democracia que no lo fuera sólo por el nombre, y en la que no hubiera podido darse el fenómeno, ya casi incomprensible, de la violencia contra la violencia y aún más violencia. Pero a eso llegaré, con la llaneza que me es propia, algo más tarde.

Antes aún quisiera formular, tan bien como pueda, mi esperanza de que estas negligencias u omisiones o cobardías deseadas y recompensadas pronto llegarán más y más a su fin, de que el cine alemán será más libre, más feliz y más fructífero de lo que imaginarse pueda. Creo que se me perdonará si en la última frase me he deslizado un poco (pero sólo un poco, ¿eh?) hacia el cinismo. ¿O es que a consecuencia del "prestigio" (y desde un punto de vista comercial la recaudación fue bastante buena, a menos que esta vez, excepcionalmente, los rumores acierten aún menos que otras veces) de *El segundo despertar de Christa Klages* (Das zweite Erwachen der Christa Klages, 1977), de mi colega Von Trotta, y *Alemania en otoño*, película, por cierto —cosa que puede comprobarse que admití desde el principio—, que cada minuto que pasa me parece más horrible, pero que en todo caso es una película en la que decidí por mí mismo, con esa gran ingenuidad parsifalesca que me es propia, que no fueran los momentos obscenos los que la convirtieran en una película importante e interesante para muchos (y para los que quizá no lo sepan no me parece obsceno juguetear con mi polla delante de la cámara, sino que encuentro obsceno el onanismo de la gente que preferiría ocultarse a sí misma la existencia de su polla y que tampoco tiene cerebro para ver que podría usarla para al menos hacerse una paja. Es sorprendentemente frecuente, y con todo ya tiene mérito, masturbarse con la boca, cosa que entre nosotros, hermanos de la revolución, en realidad no funciona, con la boca, ¿verdad que no, con la boca?), llegué a una conclusión equivocada? (¡Esta frase también es correcta, como siempre, al menos gramaticalmente!) Una conclusión que el gran éxito comercial de *El honor perdido de Katharina Blum* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975) apoyó —sí, sí, autoliberarse también puede exigir sacrificios, incluso espirituales, "quiera Dios" que éste no sea uno de los imperdonables, uno de esos que se castigan con manchas gris verdosas en el alma—.

Un éxito comercial, pues, de tres películas que de una forma absolutamente diferente afrontan la realidad de la República Federal de Alemania aquí y ahora, un éxito, en fin, que me permite sacar la conclusión de que ahora también en nuestro país parece ser posible plantear cuestiones políticas concretas por medio de las películ-

las, también y precisamente las películas cinematográficas, y que el potencial del público interesado en estas películas es lo bastante grande como para que a estas películas llamadas libres puedan seguir otras y que estas películas, al contrario de lo que ocurría antes, también tengan la oportunidad de ganarse un público. Sólo me parece importante que, por así decirlo, sigamos en el baile, que en adelante estas películas surjan en un terreno más amplio y que a causa de la mera inexistencia de tales películas no se suministre a los adversarios de la posibilidad de ver el cine como lugar de comunicación el argumento para devolver la pelota y decir que esta inexistencia prueba automáticamente el desinterés del espectador.

Éste es uno de los motivos por el que estoy firmemente decidido a seguir haciendo un cine que se ocupe precisamente de cuestiones de actualidad política. Creo que por medio del reparto y del estilo estas películas también pueden resultar atractivas y creo que hay suficientes razones claramente morales para esta "especulación". Si se piensa, por ejemplo, en el cine italiano, siempre hay, entre otras, estrellas muy populares, como, por ejemplo, Franco Nero en el de Bellocchio, Gian-Maria Volonté en el de Damiano Damiani o Rod Steiger en el de Francesco Rosi o, o, o..., esta serie se podría continuar a voluntad y en *Todos los hombres del presidente* eran Robert Redford y Dustin Hoffman los que dieron a la versión fílmica del caso Watergate no sólo su saber interpretativo sino también su *glamour*. Creo que no necesito más para la eventual pregunta de por qué quiero hacer *Die Dritte Generation*, una película que trata de un problema, el del terrorismo y los terroristas hoy, casi aproximadamente en el momento justo de la aparición de la película, un problema con el que la población de este país y los que representan a este país, hasta ahora no han podido, ni de manera práctica ni de manera intelectual-ideológica.

2. Una película, un título

Die Dritte Generation podría significar:

1. La burguesía alemana desde 1848 hasta 1933.
2. Nuestros abuelos y cómo vivieron el Tercer Reich y cómo lo recuerdan.
3. Nuestros padres, que después del fin de la guerra tuvieron la oportunidad de construir un estado que hubiera podido ser más humano y libre que ningún otro antes, y en qué ha degenerado al final esta oportunidad.

Pero *Die Dritte Generation* también podría aludir a la actual generación de terroristas, si se acepta la idea de que antes ha habido una primera y una segunda generación. La primera sería la que, a causa de un idealismo emparejado con una sensibilidad desmedida y una desesperación casi enfermiza por su impotencia frente al sistema y sus representantes, acabó algo así como "loca".

La segunda generación sería la que, a causa de su comprensión por los móviles de la primera generación defendió mayoritariamente a sus miembros, con bastante frecuencia en el sentido literal de la palabra, pues muchos de ellos eran "genuinos" abogados. Sin embargo, esta defensa se difamó durante tanto tiempo y tan intensivamente calificándola de acción básicamente criminal que esta generación dio efectivamente el paso a la práctica criminal y a la clandestinidad.

Sea como fuere, cualquier ciudadano individual está más o menos en condiciones de comprender —o no, por supuesto— los actos y los móviles tanto de la primera como de la segunda generación de terroristas. Pero la comprensión de los móviles de la tercera generación resulta más que difícil, quizá casi imposible considerando las dos generaciones precedentes, pues la tercera generación de terroristas tiene, a mi parecer, menos en común con sus predecesoras que con esta sociedad y con la violencia que ésta, a saber para provecho de quién, ejerce.

Estoy convencido de que no saben lo que hacen, y lo que hacen no tiene ningún otro sentido que el del hacer mismo, el del riesgo aparentemente excitante, el de las pequeñas aventuras en este —admitámoslo— sistema, tan perfectamente administrado siempre que da miedo. Actuar peligrosamente pero sin ninguna perspectiva y con el único objetivo de vivir aventuras como alucinados, éstas son las motivaciones de la "tercera generación".

No obstante, que este fenómeno se dé exclusivamente en este país tiene naturalmente algo que ver con este país, con sus errores,

con sus negligencias, con su democracia, que recibió de regalo y que como al caballo regalado no le mira el dentado, una democracia cuyos valores fundamentales, aquellos en los que se basa, se convierten cada vez más decididamente en tabú, que defiende ciegamente al Estado frente a sus ciudadanos, cosa que, además, por supuesto, hace en connivencia asimismo ciega con ese ciudadano que, ofuscado (revisar los diferentes planes de enseñanza de las diversas escuelas le enseña a uno, "por Dios", a sentir temor) no es capaz de darse cuenta de la estructura que le envuelve, de que este Estado es día a día un poquitín más totalitario. Y la próxima vez, amigos, la cosa no durará sólo esos pueriles mil años; la próxima vez ya ha comenzado, secretamente, callada y silenciosamente, y la próxima vez durará.

Y, volviendo al tema, vaya regalo de Dios para este Estado un terrorismo que actúa sin motivos y que, por lo tanto, no encierra en sí ningún peligro de que se le comprenda ni que sea negativamente. Y de hecho, si no hubiera terroristas, este Estado, en su etapa actual, tendría que inventarlos. ¿Quizá ya lo ha hecho? ¿Por qué no? Como, por ejemplo, ocurrió con la historia del transmisor Gleiwitz, y con el primer cóctel Molotov que se tiró en la KI, y con el Reichstag que ardió tan fotogénicamente, eso también es una historia, y sin duda alguien en Praga pidió la ayuda a Moscú, por suerte, pero ¿por qué? Y fue realmente una suerte, porque los rusos, sin llamadas de auxilio, ya tenían a sus tropas bastante avanzadas en dirección hacia Checoslovaquia.

Por lo demás, para que uno pueda hacerse una imagen, *Die Dritte Generation* no es una película política. Creo que toda película es a fin de cuentas una película política. Pero quisiera nombrar algunos ejemplos ante los que me siento obligado con la película *Die dritte Generation*, ejemplos como *Sed de mal* (A Touch of Evil, 1958), de Orson Welles, *Flamingo Road*, de Michael Curtiz o *Confidencias* (Gruppo di famiglia in un interno, 1974), de Luchino Visconti.

Diciembre de 1978

Locura y terror

Conversación con Gian Luigi Rondi sobre *Desesperación* y *Die Dritte Generation*

¿Qué le atrajo de la novela Despair *de Vladimir Nabokov?*

La crisis de su héroe, un emigrante ruso que hace carrera como chocolatero en la Alemania de los años treinta y que un día tiene la sensación de que el suelo se hunde bajo sus pies. Hay cantidad de motivos para ello: los problemas políticos, económicos y sociales de aquellos años. Pero el motivo auténtico, o en todo caso el más importante, es que se da cuenta de que todo es inútil y de que ya nada tiene sentido. ¿Por qué? Porque le llega esa edad en que simplemente ya no se espera nada nuevo, en que buscar, querer, inventar algo ya no da ninguna satisfacción. Me dediqué durante años a esta novela de Nabokov, conseguí sus derechos pero nunca había encontrado el planteamiento acertado hasta que finalmente di con Tom Stoppard y vimos casi enseguida la solución, así que escribimos juntos el guión.

¿Y en qué consiste el planteamiento acertado?

En una actitud distanciada, en no ser juez de las acciones del protagonista cuando entra en crisis, incluidas las totalmente negativas. Cuando Hermann, el fabricante, ve claro que ya no tiene nada que esperar de la vida, se lanza en brazos de la locura y acaba por actuar no sólo como un loco sino también como un criminal. Nosotros simplemente registramos esta locura y estos crímenes. De esta manera también aparece la cara humana de este personaje, una razón interior que a aquellos que sólo ven su locura y sus crímenes tiene que parecerles una pura sinrazón, cuando no un plan criminal que hay que condenar.

La razón de la locura, ¿significa esto aprobación, justificación?

En todo caso, no condena. ¿Qué hace normalmente la gente como Hermann Hermann cuando tiene claro que está en un punto de inflexión en que lo tiene todo por detrás y ya nada por delante? Se esconde, se achata y antes de admitir que su vida está acabada, pasa el resto de ella en un mar de compromisos y renuncias. En cambio, los pocos que se rebelan, aunque sea de modo irracional, consiguen algo, vuelven a descubrir algo que les da esperanza. Por lo tanto, ninguna justificación pero, comparado con los que se resignan ante la vida prefiero a quien, incluso loco, es capaz al menos de tener esperanza.

Una película en inglés, aunque usted sólo habla alemán. ¿Cómo se ha aclarado?

Creo que no del todo mal. Seguro que no me enteré de cantidad de palabras, sobre todo si los actores tenían que hablar muy deprisa pero, por lo que respecta a la lengua, en el cine es mucho más importante cómo suena que lo que se dice concretamente. También en alemán para mí lo importante es la melodía de la frase, su matiz sonoro, su modulación. Y además estaba Dirk Bogarde. Necesitaba entender su inglés tan poco como él mi alemán. Entre nosotros surgió durante el rodaje una forma de comunicación casi sobrenatural, él entendía lo que yo quería y yo entendía exactamente lo que él hacía.

Ésta ha sido la primera vez que le respaldaba una gran producción de escala internacional. ¿No era más feliz con sus películas "pobres"?

Creo que no hay gran diferencia. La diferencia simplemente es que una producción de alto presupuesto no es tan agobiante. Fue una sensación agradable pero no se crea por eso que tuve a mi disposición una especie de estructura hollywoodiense. El rodaje duró catorce días escasos y el presupuesto cubrió estrictamente lo necesario.

¿A qué se refiere el título Die Dritte Generation?

Se refiere a las tres generaciones de terroristas, un tema que desgraciadamente no está muy de moda. La primera generación fue la del 68. Idealistas que querían cambiar el mundo y se imaginaban que podrían hacerlo con palabras y manifestaciones. La segunda, la banda Baader-Meinhof, pasó de la legalidad a la lucha armada y la total ilegalidad. La tercera es la de hoy, que simplemente actúa, sin pensar, que no tiene ni ideología ni política y que, seguramente sin saberlo, se deja manejar por otros como una pandilla de marionetas.

¿Y la historia?

Por un lado, un industrial, por el otro, un policía. Juntos deciden formar una célula terrorista, el primero porque es útil para sus negocios, el segundo para justificar sus actividades represivas.

¿La tesis?

Bien simple: es el capital el que provoca el terrorismo actual para beneficiarse a sí mismo y al sistema de poder.

¿Cómo catalogaría usted Die Dritte Generation?

Una comedia o, mejor, un juego de sociedad en torno al tema del terrorismo. En seis partes iguales pero básicamente distintas. Mordaz, burlona, con sentimientos y emoción, polémica y caricatura, brutalidad y estupidez, en una atmósfera como de ensueño, como en un cuento de hadas. Como los cuentos de hadas que se les cuenta a los niños para que soporten mejor su vida de enterrados vivos.

Entre otros, he oído el concepto "terror acústico"...

La película transcurre en nuestras casas actuales, en nuestra cotidianidad. ¿Y qué es hoy en día más típico que los rumores, el ruido, los gritos que permanentemente vienen de la televisión, de las radios y de la calle? Alguien ha escrito que no siempre se entiende

lo que se dice en la película porque queda ahogado por los rumores de fondo, los altavoces, las retransmisiones de radio y televisión... Pero precisamente eso es lo que yo quería, no las reflexiones de los personajes individuales, completamente secundarios en comparación con el ambiente de ruido y estruendo en que viven. El terrorismo no consiste en que yo reproduzca todo esto, son más bien los medios los que martillean sin pausa a la gente, que, mientras tanto, ha llegado a estar tan ávida y desalentada que ya no consigue apretar un botón de un manotazo y recuperar la tranquilidad.

¿Está usted seguro de que es realmente un terrorismo sin objetivos?

Sí, no es ni revolucionario ni constructivo. Si la película tiene algo ideológico es que señala objetivos a la "cuarta generación".

¿Por ejemplo?

El de la anarquía. Sólo los anarquistas están hoy en situación de transformar la sociedad sin utilizar los métodos del terrorismo. Los anarquistas se parecen un poco a la "primera generación", que sólo vivía de ideas. Pero con más claridad sobre cómo llevarlas a cabo.

1978-1979

He cambiado con los personajes de mis películas

Conversación con Hella Schlumberger sobre trabajo y amor, la explotación de los sentimientos y el anhelo de una utopía

Usted critica constantemente el "provincianismo" alemán y, sin embargo, aún no está en América. ¿por qué?

No se puede sacar ninguna conclusión del hecho de que todavía esté aquí. De todos modos, la mayor parte del tiempo lo paso en París. Creo que Alemania está en camino de convertirse en una nación donde la gente cada vez es más igual. Y eso significa que los auténticos individualistas...

Como usted...

Eso lo ha dicho usted... Pues que la gente que afronta la realidad de forma algo diferente tiene que pensar si aún puede permitirse tener una opinión propia. Si vale la pena. Y ahí empieza la castración de la fantasía.

¿Se imagina teniendo que defender alguna vez a Alemania del reproche de ser un país fascista, como le ocurrió hace poco a Günter Grass en Italia?

No la defendería del mismo modo que lo hizo el señor Grass. Además habría que encontrar una nueva palabra en lugar de "fascismo".

¿Qué le retiene, pues, todavía en la República Federal?

Primero, seguro, la lengua con la que he crecido y con la que trabajo. A ello hay que añadir mi educación, los años de infancia, que naturalmente han dejado su rastro. Éstos son realmente los motivos por los que no me he ido.

Pero usted siempre destaca que prácticamente no recibió ninguna educación.

No recibí ninguna educación organizada y torturadora de la que después tuviera que defenderme. Pero posteriormente, no ha habido persona a la que haya sido posible integrarme en algo que yo no aceptase.

¿En la escuela tampoco?

No, ni siquiera en la escuela Steiner.

Dicen que es usted autoritario, ¿es verdad?

Antes era más autoritario porque no tenía tantas posibilidades. Hoy puedo permitirme trabajar sin la autoridad que se le concede a un director. Por eso trabajo más a gusto con profesionales. Antes, cuando intentábamos trabajar sin jerarquías, el grupo siempre buscaba una especie de papá o mamá en el momento decisivo. Si yo hubiese aceptado ese papel, el grupo, es decir, los diversos grupos, se hubieran desintegrado mucho antes. Y los profesionales, en cambio, no me exigen que adopte el papel de padre.

¿Sino?

Que los acepte como profesionales, que los motive y les asigne el lugar que les corresponde en la producción. Cuanto mejor y más libremente puedan trabajar, más libre de miedos está el ambiente.

Usted ha "desenterrado" a antiguos profesionales...

No estoy de acuerdo. Colegas como Karl-Heinz Böhm y Brigitte Mira y Barbara Valentin han estado trabajando todos estos años. Karl-Heinz Böhm, por ejemplo, ha hecho teatro regularmente y ha tenido grandes éxitos después de su época en el cine, el viejo cine alemán. En ninguna otra parte se le reprocha a uno que trabaje en el cine con buenos actores de teatro. Los técnicos no le interesan a nadie: qué clase de persona son, cómo viven. A la gente sólo le interesa cómo viven y duermen y tal los actores. Pero los técnicos no les interesan ni siquiera a los periodistas de la izquierda liberal.

¿Qué clase de gente son, pues?

Desde el principio intenté encontrar técnicos que dominaran tanto su terreno que aún se divirtieran aprendiendo. No gente que estuviera empezando a aprender sino gente que siempre quisiera divertirse probando algo nuevo. Algo parecido pasó con los actores: cuanto más profesionales eran —de ésos a los que aún se puede motivar— menos miedo tenían; podían probar formas nuevas porque ya dominaban lo que normalmente se les exigía.

Miedo, ¿miedo de qué?

De fallar, de que no se les valore. Sólo mientras se aprende el oficio cree uno que tiene que ir a por todas. Después, ya no. Un iluminador al que se dé libertad puede hacer cosas tremendamente bellas e importantes en una producción. En el caso de muchos profesionales que han caído en toda esa maquinaria de la televisión, puede observarse cómo se les ha extirpado la fantasía, cómo están sólo adiestrados para funcionar. Cuando se expulsa la creatividad y sólo se exige rutina, muchos empiezan a beber para habérselas con la gazmoñería de que hacen gala. Y yo creo que quien vive su vida cobardemente tampoco puede hacer nada muy valiente. Pero vivimos en un país donde eso se potencia.

Antes ha hablado despectivamente de los "periodistas liberales de izquierda". ¿Qué tiene contra la izquierda en la República Federal?

Que la mayoría no es de izquierda, según mi opinión. Una izquierda que no es capaz de organizarse...

También son individualistas.

Pero precisamente para defender esa individualidad, deberían comprender que es necesaria una cierta forma de organización, frase, por cierto que me cuesta mucho decir, porque yo también estoy en contra de toda forma de organización. Sólo que, ¿cómo queremos proteger la individualidad en una sociedad totalmente organizada, en un sistema que en el futuro almacenará en sus ordenadores cada uno de nuestros hábitos, si no luchamos con medios más o menos similares? Como hacen también los reaccionarios.

Contra los que usted nunca dice nada.

¿Contra los reaccionarios? Mire las películas que hago. En principio nunca he hecho películas para los reaccionarios; de todos modos saben lo que pienso de ellos.

¿Y dónde se situaría usted políticamente en este país, en el caso de que se situara en alguna parte?

No me catalogaría "de izquierdas". Tendría que preguntarme: ¿con cuál de estas facciones te identificarías, con quién intentarías hacer algo por la libertad? Soy consciente de esta ineficacia deprimente, habría que encontrar otras formas de actuar contra cosas tan terribles como la inhabilitación profesional. Y tampoco está permitido ya manifestarse contra las centrales nucleares. Que tales cosas puedan avanzar a esta velocidad vertiginosa demuestra que no hay una izquierda que funcione. Y cuando ese profesor de universidad italiano plantea en las ponencias de su seminario la pregunta "¿Por qué no hay oposición en la RFA?" aquí se sonríen y dicen que lo dirá porque el tipo no conoce el país. Sólo que desgraciadamente tiene razón, no hay oposición ninguna.

¿Y cree que en América no encontraría este cuadro tan terrible de la sociedad?

Naturalmente, somos menos críticos con una sociedad cuando no estamos alerta, cuando no la analizamos detalladamente. En Francia hay una amplia burguesía, cuya vida calificaría de más agradable, a la que ya de entrada se le conceden más oportunidades que a los alemanes. Allí saben que pueden tener una opinión sin que eso se interprete como un inconveniente. Así que cada cual se divierte desarrollando la suya, ¿me entiende?

¿Es verdadera la historia de que usted, en París, se sienta en un bistrot, bebe, juega al millón, escucha música y escribe sus guiones?

Es verdad, lo he hecho. En Munich también dejaba sonar la radio continuamente aunque saliera de casa, viera la televisión y tal. Simplemente, necesito un ambiente donde poder evadirme. Esas hojas tremendamente blancas tienen algo terrible, algo me paraliza cuando me digo que tendría que escribirlas. Para mí, escribir no es un proceso sagrado que tenga lugar en absoluto silencio. Escribir me pone en tensión porque tengo que formular lo que ya hace tiempo que me ha pasado por la cabeza.

¿Y cómo reacciona cuando, al hacer realidad un proyecto como Der Müll, die Stadt und der Tod *le ponen palos en las ruedas y le reprochan ser un antisemita?*

No lo entendí, me pareció indignante. ¡Y las razones que dieron! Ése es el último tabú de Alemania, eso de los judíos. Mantenerlo no significa, según mi parecer, la protección del judaísmo sino una discriminación más. Es lógico que a un tema tabú pueda dársele la vuelta. Que no esté permitido hablar sobre él significa sencillamente que en cualquier momento puede volver a adquirir importancia. De otro modo no me lo explico.

¿Y los demás tabús, homosexualidad, prostitución y travestismo?

Cuando se presenta su lado exótico, el *glamour*, entonces naturalmente no son tabú, sólo cuando reflejan las relaciones sociales, entonces sí. Con muchas minorías ocurre eso. Antes, cuando todavía hacía películas en que los representantes de las minorías eran buenos y los demás malos, la sociedad valoraba mucho mis pelícu-

las. Pero cuando se me ocurrió la idea, mucho más acertada, de mostrar a las minorías como producto de la sociedad, con su comportamiento inadecuado, de repente mis películas ya no gustaron.

¿Usted mismo pertenece a alguna minoría?

A algunas, sí.

¿A cuáles?

Pues a la minoría de los que pueden permitirse irse de este país. Además, pensando en concreto en la utopía anarquista, soy un defensor extremo de la democracia, también una minoría. Eso de la anarquía apenas puede decirse hoy día porque hemos aprendido de nuestros medios de comunicación que la anarquía y el terrorismo son sinónimos. El caso es que tenemos por un lado la utopía de una forma de estado sin jerarquías, sin miedos, sin agresiones y por otro, una situación social concreta que reprime las utopías. Que aquí surja el terrorismo significa que la utopía ya se ha reprimido durante demasiado tiempo. Así que algunos, comprensiblemente, han empezado a flipar, que es lo que, en definitiva, quería (quizás incluso inconscientemente) cierta clase dominante para poder reafirmarse con mayor contundencia.

¿Qué hace usted cuando no trabaja? ¿De qué tiene ganas?

No sé. Me gusta pasear. No en plan aventurero auténtico como hacen otros, más jóvenes. No, por países y ciudades donde hay otra civilización, donde no tengo que esforzarme por descubrir injusticias sociales. Así de simple. Incluso lo calificaría de turismo.

¿Va solo?

Siempre estoy intentando aprender a estar solo.

Lo que a menudo se lee de "misógino" y eso, ¿es verdad?

Es idiota tener que estar siempre diciendo: "No soy un misógino, no soy un antisemita". Eso de mi misoginia sólo me lo explico así: me tomo a las mujeres más en serio que la mayoría de directores. Para mí, las mujeres no están sólo para que los hombres se muevan, no tienen esa función de objeto. En el cine ésta es una actitud común que desprecio. Yo sencillamente reflejo que las mujeres están más obligadas que los hombres a hacer uso de unos recursos a veces repugnantes para escapar de esa función de objeto.

¿Y qué hay de su vida privada?

Tengo una relación similar con hombres y mujeres. Cuando las necesidades se convierten en obligaciones, cuando lo que es divertido se convierte en una exigencia reacciono igual de agresiva y negativamente. Con Ingrid Caven, la mujer con quien estuve casado, sigo teniendo mi relación de afinidad electiva más importante.

Pero usted era bastante celoso.

Lo sigo siendo.

No obstante, ¿tiene actualmente alguna, digamos, relación feliz con alguien?

No, ninguna. Vivo con Armin Meier desde hace tres años y medio y es una relación especialmente difícil. Además, como ya he dicho, está la importante relación con Ingrid, que, desde que nos separamos, vuelve a ser como antes. Que haya alguien que simplemente está ahí, ¿comprende?, algo que no hay que utilizar constantemente o por costumbre. También tengo una relación bastante complicada con mi madre. Cuando comprendí que era mi madre estaba muy enferma y eso por un lado me inspiró compasión, pero por otro, culpa, porque en mi egocentrismo —de niño era muy egocéntrico porque no había nadie por encima de mí que me mantuviera a raya— veía su enfermedad como culpa mía, lo que a su vez me puso agresivo. Sólo así me parecía posible sobrevivir con esa culpa, por ridícula o imaginaria que fuera. Estoy seguro de que nun-

ca resolveremos esas complicaciones pero entre tanto hemos desarrollado algo de lo que antes no fuimos capaces: una amistad. Así pues, hay esta tres; la cuarta de mis felices o infelices relaciones es con Michael Ballhaus...

¿El cámara?

Sí. Simplemente, como director, necesito un cámara. La cosa ha llegado hasta el punto de que, aunque tengamos vidas privadas independientes, para funcionar dependemos el uno del otro, cosa que hemos constatado a medida que trabajábamos juntos. Lo importante que es el cámara para mí es un descubrimiento reciente. Antes lo hubiera negado.

Y usted marca todas estas relaciones con la etiqueta "aprovechables". ¿Aún puede vivir espontáneamente?

Siendo realista, no. Por otro lado, creo que pasando por situaciones de desesperación y dolor extremos se puede llegar a una nueva espontaneidad también desde el punto de vista de lo que se puede aprovechar. En eso veo una oportunidad de vivir con una nueva ingenuidad más grande que en la represión.

Eso suena bastante desgarrado, bastante negativo. ¿Es que para usted no existe en absoluto el ámbito de lo positivo?

Para mí, no. Creo que el entramado social en que vivo no está marcado por la felicidad y la libertad sino más bien por la opresión, el miedo y la culpa. Lo que a uno se le ofrece como vivencia de felicidad es, desde mi punto de vista, un pretexto que una sociedad marcada por las coacciones ofrece a los individuos. Y esa oferta, así, no la acepto.

¿De dónde saca la fuerza, entonces, para seguir trabajando?

De la utopía, del anhelo totalmente concreto de esa utopía. Si expulsan este anhelo de mí, ya no haré nada más. Por eso tengo también la sensación de que en Alemania me están asesinando como ser creativo, y no me lo malentienda como una paranoia. Creo que esta caza de brujas de los últimos tiempos, que para mí sólo es la punta del iceberg, se puso en marcha para destruir las utopías individuales. Y también de dejar que mis miedos, mis sentimientos de culpa sean poderosísimos. Cuando llegue el momento en que mi miedo sea más grande que mi anhelo por algo bello, pondré el punto final y no sólo a mi trabajo.

¿A su vida?

Sí, seguro. No hay ningún motivo para existir si ya no se tiene ninguna meta.

¿Pero en su vida intenta usted también hacer parcialmente realidad esa utopía?

Sí. En primer lugar en las relaciones humanas, naturalmente. Pero diría que es en el trabajo, en el trabajo en común donde he conseguido más bien expulsar mis miedos. Y hay realmente momentos de una gran felicidad que me reafirman, que no siento yo sólo sino todo el equipo.

¿Puede imaginarse tremendamente enamorado, yendo a cualquier parte y sin trabajar en absoluto?

Es curioso, pero en mi caso enamorarme tremendamente siempre ha comportado más bien una pasión por el trabajo. Quiero trabajar precisamente con esa persona porque para mí todo forma un conjunto.

Está trabajando en su nuevo proyecto, Berlin Alexanderplatz. *¿Cuánto se alargará?*

Es un proyecto complicado, una serie para la televisión de trece horas y media y una película para el cine con otro reparto y otro formato. Se intenta adaptar la novela en dos formas narrativas fundamentalmente distintas.

Este proyecto era tan importante para usted que antes tuvo que desistir de ir a América.

En muchas de las películas que he hecho hay citas de la novela de Döblin. No es propiamente el personaje de Franz Biberkopf, es toda la constelación en torno a cómo los seres humanos, por culpa de una determinada incapacidad inducida por su educación, estropean su vida. La novela va principalmente de que los seres humanos fracasan, de que no se atreven a confesarse sus necesidades y sus deseos, de que sufren por sus almas mutiladas y de que ya no son capaces de vivir la así llamada vida normal.

¿Hay en el guión puntos en que la serie de televisión o la película se diferencie completamente de la novela, o se ha atenido usted estrictamente al libro?

Naturalmente, al final todo es diferente. La serie de televisión intenta incitar al espectador a la lectura, aunque se le hagan proposiciones visuales. La película es otra cosa, cuenta muy compactamente una historia que sólo provoca sus efectos con posterioridad, junto con la conciencia y la imaginación del espectador. Puede decirse que me he atenido mucho a la novela e igualmente puede decirse que hay cambios totalmente decisivos.

¿Por qué?

A favor de las mujeres, por ejemplo. Döblin da esencialmente menos identidad específica a las mujeres que a los hombres. Yo he intentado, en la medida de lo posible considerando la estructura narrativa, describir a las mujeres como individuos del mismo valor. Éste ya es un cambio totalmente decisivo respecto a Döblin. En su novela las mujeres, como en la tradición novelesca del siglo XVIII, son más bien objetos a los que el hombre recurre cuando tiene ganas y humor y necesidad. Döblin se inscribe en esta tradición narrativa, según mi opinión. Éste es el cambio más decisivo e importante que he hecho. Además, en la novela hay muchos monólogos interiores. En su lugar yo quería y debía encontrar imágenes, secuencias que sirvieran al espectador más o menos los mismos monólogos interiores que Döblin había creado, y esto aproximadamente en el mismo nivel literario.

¿Ya están confirmados los actores de ambas versiones?

Sí, los papeles esenciales ya son bastante firmes. En la televisión Klaus Löwitsh hará de Franz Biberkopf; Eva Mattes, de Mieze; y yo, de Reinhold; Andrea Ferréol, de Eva; y Franz Buchrieser, un escritor y actor austriaco, de Meck; éstos son, pues, los grandes papeles. En la película Gerard Dépardieu es Franz Biberkopf; Klaus Löwitsch, Reinhold; Isabelle Adjani, Mieze; Jeanne Moreau, Eva y Charles Aznavour, Meck; así iría la cosa.

¿Se "berliniza" en la película?

Qué va, de ninguna manera. Me gustaría que se inventara una especie de lenguaje artificial y además que lo hiciera cada actor por sí mismo. No habría ningún dialecto berlinés uniforme sino un lenguaje artificial bastante uniforme pero surgido de la fusión con el correspondiente dialecto de cada uno de los intérpretes.

Entonces, ¿qué queda de "colorido local"? ¿Se rodará en la Alexanderplatz?

Para mí, lo esencial no es la Alexanderplatz y tengo la sensación de que para Döblin tampoco. Para mí lo esencial son las válvulas de escape, los lugares que la gente convierte en válvulas de escape, y que dicen más sobre el mundo exterior, sobre los miedos y peligros que se ocultan en la vida exterior, que el exterior real. Creo que los miedos que tienen los seres humanos se reconocen mejor en los lugares adonde escapan y en cómo se instalan en ellos, como una oportunidad, ¿comprende?

¿Qué función tiene ese lenguaje artificial, un lenguaje que nadie habla?

Me parece horroroso que alguien hable en esta película como la gente habla en la vida. Desde mi punto de vista, eso arrebata a cualquier idea su fuerza generalizadora, neutraliza el malestar general. ¿Cómo lo diría? Lo reduce todo a algo que el espectador puede rechazar aduciendo que él no habla precisamente ese dialecto, que él no va así por la vida. Desde mi punto de vista esta artificialidad es la única posibilidad de procurar a un amplio espectro de espectadores la entrada al cosmos especial de una obra.

¿Cómo se siente realmente en París, a diferencia de Munich?

Mejor, sí, porque en París hay muchas más posibilidades de disfrutar de la vida y también la libertad de no hacer nada. No tengo que embutirme la cabeza, como en Munich, de cosas que me gustaría y no puedo hacer.

¿Cuáles?

Culturales, privadas, sexuales, lo que sea.

¿No puede imaginarse vivir en el campo?

No.

¿Qué clase de relación tiene, pues, con la naturaleza, si es que tiene alguna?

La naturaleza tampoco me parece más humana que el ser humano.

¿Igual de cruel?

Sí.

¿Tiene usted algún sueño que se repita constantemente?

Sí, hay un sueño en que perpetro un asesinato. A veces sé a quién he matado, a veces sólo sé que he matado a alguien y a veces ni siquiera sé si he matado a alguien sino que sólo vivo bajo sospecha o estoy huyendo.

Además de la sensación de que le persiguen, ¿no tiene también el sentimiento de una culpa propia?

Ése es el problema al que siempre doy vueltas. No creo que lo esencial de este sueño sea el ser perseguido sino la idea de que hay algo en él que me provoca ese sentimiento de culpa o que quiere llamar mi atención sobre alguna clase de culpa. Esto es más importante que la persecución misma, que sólo es muy desagradable, y que probablemente sólo aparece para que experimente más concretamente la culpa o lo que quiera que sea.

¿Cuándo está usted realmente alegre?

Siempre, ahora, por ejemplo, estoy muy alegre.

Ajá. Pues no se nota.

Tampoco hay por qué. Una alegría que se caracteriza como alegría por los medios conocidos la mayoría de las veces no lo es. Soy alegre de una determinada manera, conmigo mismo. Ser expresivo, eso no puedo.

Tampoco quiere.

Probablemente no puedo porque no quiero. Si estoy tan alegre como para que se note la gente se desconcierta del todo y dice "Probablemente está ido" o algo así. En mi vida quiero actuar lo menos posible, ¿comprende lo que quiero decir con eso?

No.

Que no quiero poner a la vista mis sentimientos tal como se hace en una película o en la televisión o en el teatro, donde uno lo escenifica de manera que los demás vean lo que a uno le pasa.

¿Para usted es algo tan simple, tan primario?

Para mí no es ni simple ni primario. Requeriría un esfuerzo que me destruiría el sentimiento.

Con lo que el sentimiento de los demás le da igual.

No, yo percibo el contento de los demás exactamente igual que el mío. No me lo tienen que explicar.

¿Nunca le han dicho que su presencia, sobre la que siempre planea esta artificialidad, no anima a la gente a abrirse?

Más bien al contrario, creo. Cuando alguien cree tener que decir siempre en las comidas "Vaya buen pedazo de carne" o "La salsa está tremendamente buena", tengo la vaga sensación de que por los misteriosos motivos que sea cree tener que convencerse de ello. O si doy un paseo y el otro dice constantemente lo bonito que es dar un paseo conmigo y contemplar la caída del sol. Entonces digo: "Ni hablar, muchas gracias". Hasta aquí y nada más. Porque es alguien que siempre experimenta la necesidad de decir algo de lo que tiene que convencerse, aunque quizás incluso lo sienta (o no). Sobre esto hay una película maravillosa que vi muy pronto y me influyó mucho, *La felicidad* (Le bonheur, 1965), de Agnès Varda. La película trata de que para hacer posible su felicidad, los seres humanos que, siendo objetivamente felices, siempre lo están expresando, también pueden ser tremendamente intercambiables. Un hombre está con una mujer y dos niños y todo lo encuentran siempre bonito. Entonces la mujer se mata, sí, y entonces él se casa con otra y todo sigue igual porque detrás no hay ningún sentimiento. Así es como yo vería el problema a grandes rasgos. No estoy fundamentalmente en contra de que aquí y allá se exprese lo que sea. Al contrario, el lenguaje es al fin y al cabo un vehículo esencial. Sólo que creo que no constantemente. En especial por lo que se refiere a los sentimientos reacciono de modo totalmente crítico.

¿Quizá tiene alguna vez miedo de parecer banal ante sí mismo?

No, diría que no. No.

¿Puede decir, por ejemplo: "Te quiero"?

Por ejemplo. Llega un momento en que no puedo sino decirlo. Entretanto incluso he perdido el hábito de decir lo soso que me parece. Al principio decía "Te quiero" y al mismo tiempo ironizaba. Después he aprendido y cuando se da el caso lo digo simplemente. Lo que no significa que no me observe al hacerlo. Pero este examinar-constantemente-lo-que-es-aprovechable es otro problema.

Usted aprovecha estas escenas de amor, sin embargo.

Correcto, sí. Por un lado aprovecho lo que he vivido, por otro lado, dejo mucha más libertad a los personajes de mis películas que a mí mismo. Por ejemplo, con los personajes de mis películas he llegado mucho antes al punto de darles la posibilidad de expresar directamente un sentimiento.

Entonces, usted, a través de los personajes de sus películas...

Con los personajes de mis películas...

¿Ha cambiado usted a través de y con los personajes de sus películas?

Sí. Quien vea sucesivamente mis diez primeras películas, notará que sus personajes tienen realmente la oportunidad de reaccionar de manera muy directa en situaciones dadas. En el fondo son muy callados, ¿no? Y de repente... Sí, en las diez primeras películas la frase "¡Oh, qué locura!" aparece seguro cincuenta veces, porque simplemente sienten que la situación es tan fuerte, tan compleja que sólo pueden decir eso. Sea lo que sea, terrible o estupendo. Cosa que en esa época no me hubiera permitido a mí mismo y que hoy, sin embargo, me permitiría.

¿Qué clase de relación tiene usted con la sexualidad?

Mm, mm, mm. Para mí es demasiado general, la pregunta.

En sus películas la sexualidad siempre desempeña un papel importante. ¿Puede imaginarse a sí mismo viviendo como un escritor eremita en una cabaña de las montañas?

No podría. Cuando trabajo, considero que el trabajo es un acto sexual esencialmente más satisfactorio que el mantenido con seres humanos. No soy un eremita perdido en un desierto cualquiera pero los contactos sexuales esenciales los tengo con mi trabajo.

En su caso, ¿trabajo y amor se contraponen o se completan?

En mi caso las cosas no son tan esquemáticas, no, un día vivir y otro escribir. Unas cuantas semanas me dedico a vivir y, mientras, estoy concretando una cosa en la cabeza. Y después sólo trabajo, unos cuantos días, unas cuantas semanas, depende, ahí está en realidad el contacto sexual con el trabajo, eso me pone a cien. No es por casualidad que en mi vida haya habido quien tuvo más celos de una máquina de escribir, un bloc, una cinta magnetofónica o una cámara que de otras personas.

¿Puede usted realmente, digamos, entregarse a otro?

Una vez tuve una relación en que llegué al borde de la autoinmolación. Me pasó una vez, nunca me ha vuelto a pasar.

¿Seguro?

Completamente seguro.

¿Autoprotección?

Sí. De esa relación aprendí que nunca más podía dejar que una relación fuera así.

¿Y una relación igualitaria entre dos igualmente fuertes?

Sería deseable, naturalmente. En la práctica... sólo es de esperar, digámoslo así.

Entonces, en teoría, usted podría vivir solo.

¿Por qué no renuncio a mis relaciones? Por los motivos que sea las necesito, desgraciadamente.

¿Desgraciadamente?

Sí, desgraciadamente. He llegado a un punto en que estaría realmente contento si pudiera vivir sin relaciones firmes. Probablemente sería más feliz. En qué medida lo haya conseguido es otra cuestión.

¿Qué es lo que hace aparte de trabajar, amar, fumar y beber?

Nada. Lo que hago, me divierte. Incluso las obligaciones que una y otra vez asumo, cumplir los plazos y eso, no supone para mí ningún estrés.

Formulado así, no suena muy convincente.

Sí, sí, porque la cosa ha cambiado un poco, porque tengo que decir que asumo menos obligaciones que antes. Pero no puedo trabajar para el cajón, no puedo. Escribir o escenificar algo para el teatro, hacer una película, para eso es muy conveniente la limitación de los plazos.

¿Nunca le ha tentado escribir historias, poemas o una novela sin la presión del tiempo y sin encargo?

No. Soy demasiado extrovertido. La idea de no estar seguro de que después...

De que salga un best-seller ...

No, en absoluto. De que al menos salga algo y tenga la oportunidad de llegar al ser humano para el que lo escribí. No puedo escribir para mí mismo, no es necesario.

¿Cómo se definiría a sí mismo si tuviera que hacerlo? ¿Qué debilidades tiene?

Es relativamente difícil contestar a eso. Tal como veo las cosas y tal como vivo, no tengo debilidades. Me lo he montado de manera que no tengo ninguna, lo que no quiere decir que objetivamente no las tenga sino solamente que, subjetivamente, vivo mi vida al máximo como me la imagino. Sé que es un privilegio. Quizás hacerlo sea mi debilidad. Pero yo contestaría a su pregunta así: no tengo debilidades en la medida en que aún trabajo en las cosas que me parecen equivocadas. Sólo serán debilidades cuando se paralicen, cuando se conviertan en estados terminales.

Entonces, ¿sería usted la pareja ideal que se imaginaría para sí, alguien sin debilidades?

Sería mi ideal, sí.

¿Sí?

Mm.

¿No la ha habido hasta ahora en su vida?

No, difícilmente.

Entonces, ¿las personas con las que ha estado eran más bien lo contrario de usted?

Hasta hoy he buscado en mi vida seres humanos con los que pudiera convivir duraderamente, que no significaran ningún desafío intelectual para mí. Más bien, que si hubiera provocaciones, fueran físicas, concretas. Quizá sea ésta una debilidad pero al mismo tiempo he tenido experiencias muy importantes que no hubiera podido tener con personas con las que sólo tratara espiritualmente. Mi deseo sería tener amistad con alguien con el que todo esto fuera posible, con el que el sexo, el erotismo, el amor, la conciencia, todo estuviera en permanente discusión. Me parecería bonito encontrar esto en una persona. Sólo que ya no creo en ello.

¿Han cambiado los temas, el tenor de sus películas decisivamente en los últimos diez años?

No, el tenor, si se quiere, no ha cambiado. El tema es el mismo y seguirá siendo el mismo: el aprovechamiento, la explotación de los sentimientos dentro del sistema en que vivimos, en que con seguridad tendrán que vivir alguna que otra de las generaciones venideras. Lo que ha cambiado es la hechura, la forma, en la medida en que intento siempre ir más allá de lo que ya soy capaz de hacer. Al contrario que otros artistas, he abandonado la concepción purista del arte que una vez tuve: que el arte tiene que ser muy directo y muy simple. Para mí eso siempre está relacionado con el nivel de mi capacidad profesional. Para mí, hubiera sido un error quedarme plantado en las teorías que desarrollé alguna vez. Para los demás puede ser totalmente correcto.

En sus películas aparece la muerte con frecuencia. Usted ha dicho que en su vida ha habido situaciones en que ha jugado con la idea de suicidarse. ¿Qué opina en estos momentos al respecto?

La vida sólo está a mano y a disposición de uno cuando acepta la muerte como lo propio de la existencia. Mientras la muerte es tabú la vida no tiene interés. Una sociedad que se basa en la explotación de los seres humanos, tiene que convertir la muerte en tabú. En mi vida ha habido realmente momentos importantes en que mi cuerpo ha comprendido repentinamente que era mortal. Desde entonces, la vida es para mí mucho más divertida. Aunque no siempre lo parezca, como habrá observado alguna vez. Tuve esa historia de los dolores en el corazón. Llegó un punto en que me faltaba el aire y me dije *okay*, trágate todas las pastillas. Y cuando después de ex-

plorarme, el médico me dijo que orgánicamente estaba sano, cesó la obsesión. En el plazo de tres días. El cuerpo es realmente algo cruel.

¿Por qué?

Esta diferencia entre el cuerpo, al que en definitiva estamos sometidos, y el espíritu, que es verdaderamente inmortal, es una discrepancia terrible. Un espíritu que, hablando existencialmente, puede moverse libremente por el aire y un cuerpo con tripas, ¡pufff...!

Suena como si no tuviera usted una relación especialmente afectuosa con su cuerpo.

Pues se equivoca totalmente. Tengo una relación muy afectuosa con las posibilidades de placer, con el deseo, con todo lo que mi cuerpo es capaz de producir. Eso sí. Sin embargo, ni por un segundo deja de tener la contrariedad de que puede sustraerse a las necesidades de mi espíritu. El espíritu está ahí y seguramente sería diferente en otro cuerpo. Naturalmente el espíritu también tiene que realizarse con el cuerpo específico con el que lleva a cabo sus experiencias.

¿Quisiera usted ser otro o está contento tal como es?

No, no. Mejor dicho, entonces, cuando tenía quince o veinte años y tenía mucho acné. Si no, no. Estoy muy contento conmigo. De verdad, soy idéntico a mí mismo hasta rayar en la idiotez.

Seguro que hay gente que hace películas que a usted también le hubiera gustado hacer.

Me hubiera gustado hacer *Amarcord* (Amarcord, 1973), de Fellini, *La caída de los dioses* (La caduta degli dei, 1969), de Visconti, cinco o seis películas de Douglas Sirk, *El diablo probablemente* (Le diable probablement, 1976), de Bresson, veinte o treinta películas americanas... Quizá tampoco hubiera sido capaz, pero ése no es el problema.

No ha nombrado usted directores alemanes.

Y tanto, Douglas Sirk es alemán.

¿Pero entre los recientes?

También hay alguno. *Eika Katappa* (1969), de Werner Schroeter, *48 Stunden bis Acapulco* (1967), de Klaus Lemke, *Una muchacha sin historia* (Abschied von gestern, 1966), del doctor Alexander Kluge, éstos son los más importantes. *Mord und Totschlag* (1966), de Volker Schlöndorff.

¿No hay ningún tipo de contacto entre los directores alemanes, ningún intercambio de ideas, ninguna colaboración?

Muy esporádicos y desorganizados. Tengo vínculos con algunos cineastas pero son de naturaleza totalmente privada: con Werner Schroeter, Daniel Schmid, Walter Bockmayer. Tengo relaciones con directores como Ulf Miehe, Uwe Brandner, Hark Bohm. Algo más complicadas con Wim Wenders y Werner Herzog. Y tengo por mi parte, quizá también por la suya, una relación muy fuerte con el "pequeño doctor", Alexander Kluge.

¿Qué opina de Herbert Achternbusch?

Me he encontrado con él una o dos veces y no es alguien con quien mantendría una relación personal fuerte. Su arte puede interesar desde fuera pero no desde dentro.

¿Qué efectos pueden tener las películas en la sociedad desde su punto de vista? ¿Qué puede hacer un cineasta por ella?

Puede hacer mucho. Distraer, contar historias de manera que el espectador se distraiga sin quedar atontado. Puede aclararle algu-

nas cosas o despertarle el deseo de aclararse algunas cosas. Puede formular miedos. Para los demás. Si nadie lo hiciera nos recluiríamos en el mutismo y en cualquier momento nos alontaríamos. El cine puede dar valor al que mira para que siga haciendo preguntas, para que tenga una postura y le dé expresión. Creo que el cine es un medio que puede ser eficaz de las formas más diversas. Y sigue siendo un instrumento de distracción y tiene que seguir siéndolo. Como la literatura o la música, que también tienen que divertir independientemente de los efectos que produzcan.

Si usted se hiciera una entrevista a sí mismo, ¿qué preguntaría todavía?

No tengo preparadas las preguntas, no lo sé. A fin de cuentas ésta era su entrevista.

1977

En nuestro país las películas sólo surgen así: sin tener en cuenta las pérdidas

Conversación con Wolfram Schütte sobre *Die Dritte Generation*, la situación del cine político y una estrategia contra la resignación

Después de haber rodado Die Dritte Generation, *quisiera saber si aún piensa lo que escribió en el prefacio del guión de la película. ¿Realmente ha pasado en nuestro país la época, como usted afirma, en que se temía hacer películas de tipo político-comercial, comparables a las de Rosi, Damiani o Cayatte?*

No deja de ser verdad, a pesar de todas las dificultades que he tenido, especialmente trabajando en *Die Dritte Generation*. Si, por ejemplo, vemos una película como *El cuchillo en la cabeza* (Das Messer im Kopf, 1978) —sin entrar en la cuestión de la calidad—, es una película que a su manera trata o pone en discusión el tema político, y ha tenido mucho éxito.

Pero su esperanza era que hubiera fondos públicos para tales temas de actualidad política, también para su película Die Dritte Generation.

Eso es lo que pensaba pero especialmente en mi caso no ha sido así. Quizá porque el tema aún es un poco más impenetrable que el de *El cuchillo en la cabeza*. Pero en general me refiero también a las películas que no son políticamente tan extremas (sin ser "extremistas") como la última que he hecho. Me refiero a películas que reaccionan directa y rápidamente a algo que está ocurriendo. En este sentido es bastante molesto que la gente siempre desee tener los guiones antes de invertir dinero, que un tratamiento o un tema no les baste. En el momento en que me siento y escribo un guión, ya escribo con más contención, ya dejo que me venga a la cabeza lo que este o el otro dirían al respecto. O sea, que ya estoy en la trituradora, y encima hace tiempo que los sentimientos radicales se perdieron. Quizá lo que dije en mi prefacio fuera, por estos

motivos, demasiado optimista; quizá la otra gente también debería hacer esto. Quizá deberían plantarse ante la situación y hacer de una vez una película sin atender a todos estos impedimentos.

Pero todo esto es muy individualista. Los ejemplos de Italia y Francia que usted menciona provienen de una tradición, de una industria cinematográfica, por deteriorada que esté. En nuestro país (ya) no hay nada de eso.

¿Debemos esperar a que haya alguna clase de tradición o más bien impulsar que la haya? Sólo hay que ver que hay un tren en marcha para que muchos otros se monten en él.

Pero es evidente que en nuestro país la necesidad no es tan fuerte. Después de la película colectiva Alemania en otoño *—aquí sí que "se montó" mucha gente— ya no ha salido nada comparable.*

Por mi parte, con *Un año con trece lunas* y ahora con *Die Dritte Generation* he intentado seguir igual como entendí la producción de *Alemania en otoño*. Kluge y yo ya dijimos entonces: si esperamos a que primero secuestren un avión para tener un motivo para hacer películas de éstas, entonces vaya mamarrachada.

En este sentido usted se encuentra en una situación afortunada: puede escribir su propio guión (y, sobre todo, muy deprisa).

Bueno, el caso de Kluge, por ejemplo, es parecido. Después de *Alemania en otoño* queríamos hacer juntos una película pero era porque Kluge ya hace veinte años que está en esta lucha permanente del cine político y con *Alemania en otoño* estaba eufórico; después, sin embargo, empezó otra vez a decir que tendría que haber guiones. Pero ya puede volver a perder el hábito. Lo peor en el caso de los guiones es la obligación de escribirlos según los deseos de los redactores de televisión o de las entidades que sea, de manera que acaben teniendo una estructura diferente a la que uno les hubiera dado. Con lo que la película, ya por adelantado, está en camino de impedir todo lo espontáneo y subjetivo. No veo ningún inconveniente en que alguien escriba guiones pero lo fatal es que no los escriba para una película sino para obtener fondos. Es una diferencia pequeña pero esencial.

Teniendo en cuenta la situación del cine en nuestro país, ¿qué exigencias formularía?

Poner en pie una industria...

¿Y cómo debería hacerse?

Podría hacerse, por ejemplo, diciendo: *okay*, hemos hecho la película *Alemania en otoño* y ha dado dinero. Y nuestra exigencia sería que con ese dinero se hicieran —nosotros u otros— más películas parecidas a ésta. Pero entonces los de la Filmverlag empezaron otra vez a censurar diciendo: somos la Filmverlag, hemos hecho *Alemania en otoño*; nosotros somos los que la han hecho posible, así que vamos a ver qué más hacemos posible. Es la misma censura o no censura de la televisión. Por ejemplo, Kluge, Wolfgang Berndt y yo queríamos hacer una película sobre "los matrimonios de nuestros padres". Los de la Filmverlag nos miraron un poco raro. A mí no me importó pero Kluge y Berndt se deprimieron enseguida. Y yo no puedo tener euforia para tres, ya es bastante difícil tenerla para mí. Ahí fracasó la cosa, por cómo nos miraron diciendo: "Bueno, si es tan importante...". Por una mirada equívoca y una inclinación de cabeza ambigua la cosa fracasó.

¿No será que en nuestro país el ramo no cree en éxitos cinematográficos y por eso sólo emplea sus energías a medias, cuidadosamente dosificadas?

Así es. Seguro que el miedo tiene algo que ver con esta contención. Theo Hinz, de la Filmverlag, me dijo por aquel entonces: hagamos una película erótica, con muchos directores. Y yo le dije: *okay*, ¿por qué no? Si desde el momento en que hizo la propuesta no hubiera metido más la nariz, hubiéramos hecho una película sobre sexo que —vista como vimos *Alemania en otoño*— también hu-

biera sido una película política y no una película de sexo como las demás. Pero entonces empezó a seleccionar, a decirme qué directores creía él que tenían "una sensibilidad para el erotismo", y yo vi que la cosa se ponía mal y pensé entre mí: de ahí no saldrá nada. Por experiencia sé que la gente que tiene sus negocios en esto no desea una determinada clase de crítica si no es "constructiva".

Pero al decir que en nuestro país habría que hacer películas políticas y comerciales se ve que eso sólo ha sido posible en casos aislados. Además, en el fondo, la Filmverlag sólo es eventualmente coproductora y distribuidora y la televisión bloquea todo lo que no se escribe según sus deseos. Entonces, ¿qué posibilidades quedan?

Simplemente la posibilidad de hacer películas

Pero entonces, ¿por qué no se hacen?

Es una pregunta capciosa en mi caso. Yo las hago.

Sí, precisamente por eso se lo pregunto a usted.

No puedo sino suponer que los demás no las hacen por culpa de las dificultades, y con toda la razón. Cuando la gente que haría películas "críticas con el sistema" capitula a causa de las dificultades que le ponen, resulta que ya no tiene tantas ganas de hacerlas. Quizá suene perverso...

Sí, en cierta manera es un juicio aniquilador...

Puede ser. Sólo digo que cuando creo que tengo que hacer algo no hay nada —bueno, digamos poco— en el mundo que pueda detenerme. Lo hago como sea y cuando sea. Y si unos cuantos lo hicieran también así, entonces no solamente habría películas como *Katharina Blum*, *El segundo despertar de Christa Klages*, *Alemania en otoño* o *El cuchillo en la cabeza*, sino muchas otras.

Pero si tantos proyectos, por un motivo u otro, se rechazan, se aplazan o se abandonan, ¿dónde está el montón de guiones que se queda por el camino?

Bueno, hay una versión de *El cuchillo en la cabeza* que se rechazó por motivos claramente políticos. También está *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*, que no se pudo hacer. Seguro que también hay algún que otro proyecto abandonado de Kluge y probablemente alguno que otro de los berlineses.

Dice usted "probablemente"...

Es bastante difícil hablar de guiones que uno no conoce. La gente no corre por ahí con cara feliz enseñando guiones que no les han financiado.

Sí, pero entonces, ¿por qué no se sabe nada de esto?

Sí, verdaderamente, ¿por qué? Porque parece un fracaso.

Evidentemente también tienen miedo...

Seguro, lo tienen...

Pero ¿cómo cambiarán las cosas alguna vez si uno o dos o tres no vencen ese miedo?

Sí, difícilmente. Pero, mire, si la *Frankfurter Rundschau* publica mi prólogo a *Die Dritte Generation*, seguro que muchos amigos no hago. Por lo tanto, la otra gente debería también ir de un lado para otro diciendo: me gustaría hacer una película sobre esto o aquello pero no me fío, ni siquiera me fío de escribir un guión porque seguro que no me lo financia nadie. Eso ya sería algo.

Pero naturalmente están muy aislados...

Sí, ahora tendríamos que hablar de organizaciones. Pero la gente prefiere tener poco que ver con los demás.

¿Y en su caso?

Pues, cuando fundamos el sindicato de cineastas, yo lo entendía más bien como una reunión de directores que conversan sobre lo que hacen y cómo lo sacan adelante. Pero enseguida se convirtió en una asociación que sólo se ocupaba de temas jurídicos. Si uno empezaba a hablar de cuestiones de contenido, decían: no nos aclararemos ni en tres días. Bueno, probablemente tampoco hubiéramos podido. Usted quiere saber de mí algo que yo tampoco sé: cómo aunar a la gente.

Pero usted es el único que trabaja continuadamente. La cuestión es si los otros no pueden o no quieren...

Creo que no pueden. No se embarcan en todo lo que hay que embarcarse para poder trabajar continuadamente. No sé...

¿Mantiene usted contacto con los más jóvenes?, ¿existe una nueva generación?

Seguro que la hay, yo sólo conozco a los de las escuelas de cine de Munich. Los pocos que conozco tienen realmente unos intereses diferentes por completo.

¿Qué clase de intereses?

Otros que el de hacer películas políticas. Prefieren ver éxitos de los años cincuenta, y algo así es también lo que preferirían hacer.

¿Tiene la impresión de que es una tendencia general?

Tengo la sensación de que es una tendencia. Para ellos, hacer una película sobre el aquí y el hoy no significa nada. Por ejemplo, todas las cosas que pasan por la televisión y que hacen como si trataran de la realidad a veces son muy tristes. A nadie se le ocurriría querer hacer nada igual. Si uno mira los documentales que ponen, no quisiera estar realmente en el mismo barco. Lo entiendo perfectamente. Hasta las películas de Caterina Valente son más divertidas.

¿Aún cree posible que las películas de la República Federal se amorticen en su país de origen, cosa que discuten sobre todo las distribuidoras, los propietarios de las salas y sus respectivas asociaciones?

Sí que lo creo. Lo creo no "aún" sino otra vez, siempre que tales películas se hagan como las hicimos anteriormente, sin tener en cuenta las pérdidas. Pienso en películas políticas. Eso suena muy seco, no es esto lo que quiero decir. Me refiero a que tienen que ser películas que también tengan su *glamour* pero al mismo tiempo tengan relación con la ciudad en que surgen o con el país o con la gente que las hace. Puede ser que la presión sobre los que empezaban a hacer películas en 1966 o 1977 fuera mucho más grande. Durante diez años tuvieron que estar ociosos, sin poder hacer nada. Quizás hoy esa presión ya no es tan fuerte. Me parece muy bien que los jóvenes escriban un manifiesto pero ¿qué quedará de todo eso? El caso de gente como Schroeter o Bockmayer es completamente distinto. Cuando empezaron, tuvieron que abandonar diez películas de ocho milímetros que, como se ha visto posteriormente, tal vez eran lo mejor que han hecho.

Volvamos a Die Dritte Generation. *Usted quería hacer la película en Berlín con fondos del senado de Berlín y de la cadena de televisión WDR. La cosa no funcionó.*

No funcionó. La WDR al final se desdijo, claramente por motivos políticos. El productor encargado me dijo que en la película se defendía una opinión que él no podía compartir y que tampoco la cadena de televisión se fiaba de defender. El representante del senado berlinés, después de un espontáneo consentimiento inicial, se desdijo cuando empezó a tratarse del tema. Además el jefe de la policía berlinesa envió una peculiar carta negándonos el permiso —él era quien debía concedérnoslo— para rodar en un banco de Berlín. Quizás hubiera tenido que contarles otra película, por ejemplo una "Historia de amor en el Berlín dividido", y después hacer ésta de ahora. Hubiera obtenido los fondos. Pero por mucho que funcionara tampoco creo que éste sea el método adecuado.

Pero ahora ha hecho usted la película. ¿Qué es lo que ha cambiado en ella?

En la película no ha cambiado absolutamente nada. Los compromisos sonaban y eran tan firmes que ya no podía cambiar nada. Cuando llegaron las negativas ya estábamos en la primera semana de rodaje. Lo que ha cambiado es que tengo quizá trescientos mil marcos más de deudas. Rodé el guión como lo hubiera hecho si hubiera tenido quinientos mil marcos más. Cuestión de valentía o de locura. Aún hubiera podido abandonar y mis deudas hubieran sido menores pero entonces no hubiera tenido la película, y esa posibilidad para mí no existía. Quizás esto sea algo que no se puede exigir de otra gente.

¿No son una carga las deudas?

Sólo para trabajar. Las deudas puedo pagarlas. Pero no se le puede exigir eso al resto de la gente. Quiero decir, yo se lo exigiría (así de injusto soy). ¿Por qué no podéis vosotros si puedo yo? Pero si lo pienso tranquilamente, no se le puede exigir a nadie que ante todo acabe la película y haya un montón de deudas y no sepa cómo pagarlas. Pero sólo así surgirían las películas que quizás algún día constituirían una industria. No me lo puedo imaginar de otra manera. Porque lo que ya no me parecería tan bien sería una industria basada en entidades y *lobbies*, donde hubiera demasiados compromisos que cumplir. Hay que hacerlo al modo capitalista, aventura y riesgo. Si hago un bolso, no sé si podré venderlo. Primero lo fabrico y entonces intento colocarlo. Prefiero intentar vender la película que ir de puerta en puerta con un guión o una idea. Al menos una película ya está acabada, una idea todavía se puede "acabar".

Si comparamos Die Dritte Generation *con* Un año con trece lunas, *que es una película mucho más compleja, complicada...*

La última es muy sencilla porque tiene un tema, una pregunta, un punto de partida fantasioso, a saber, que el terrorismo es en definitiva una idea del capital para proteger mejor al capital. La idea es bastante complicada así que me dije: hagamos la película bastante sencilla. La idea fundamental tenía que contarse con el mayor colorido, con el mayor efecto posible para que el espectador pudiera captarla.

En su prefacio dice que esta tercera generación de terroristas no tiene ningún móvil.

Sólo vive para sí misma. Creo que ésta es una generación de terroristas que ya no tiene ninguna meta, ninguna utopía. Las otras, al menos, tenían la desesperación que sentían. La tercera generación no tira bombas para poner algo en lugar de lo destruido. Sólo tira bombas. Punto. Pero éste no es el principal problema que trata la película. El problema principal es más bien que precisamente la gente que no tiene ningún motivo, ningún móvil, ninguna desesperación, ninguna utopía es la que mejor se deja utilizar por otros. Ésta es la idea por la que he hecho la película. No es importante si ha habido nunca un empresario que haya puesto en marcha una célula terrorista para vender mejor sus ordenadores. No tiene por qué haberlo. Tengo bastante con decir: a Inglaterra, los rebeldes del norte de Irlanda le van muy bien para poder seguir presionando. La idea es la misma.

Pero hay una diferencia, allí hubo una causa para empezar.

Pero se puede decir: si no existiera, se tendría que inventar. Total, que no se trata naturalmente de un documental sobre el terrorismo, no sé si ésa es la impresión que da. Pero ¿cuál ha sido el efecto de lo que ha pasado en nuestro país en los últimos años? Que se han aprobado leyes que a todos ellos (los políticos) evidentemente les hubiera gustado tener de todos modos. Quiero decir, cuando el canciller federal dice: agradezco a los juristas que no hayan investigado constitucionalmente el asunto Mogadiscio, eso me parece tan bonito, tan mono, me gusta tanto; pues dice exactamente aquello a lo que yo me refiero.

¿Qué opina usted del "modelo alemán"?

Que es intocable. El modelo es una democracia regalada pero ¿qué clase de democracia es la que para defenderse se apoya sobre unos valores que no se pueden criticar, en la que ni siquiera se puede preguntar sobre qué clase de valores descansa, en la que semejante pregunta ya está prohibida? Lo democrático sería precisamente que la democracia permaneciera viva mediante el cuestionamiento y la crítica permanentes. Pero con el transcurso del tiempo puede resultar que en nuestro país la democracia se dirija de una manera tan autoritaria que ni en un estado autoritario lo harían mejor. Yo no diría en cualquier caso que el "modelo alemán" lo sea para todo el mundo occidental.

¿Tiene algo que ver con esto que en el epílogo de El matrimonio de María Braun *aparezcan las imágenes del canciller alemán pero no, significativamente, la de Willy Brandt?*

Sí. Tengo la impresión de que la época de Willy Brandt fue un paréntesis, de que Brandt más bien reclamaba el autocuestionamiento, cosa que evidentemente Wehner no quería si comportaba criticar las instancias sustentadoras del Estado. Sólo tengo la sensación de que [lo que Brandt hizo] fue algo que no pareció conveniente a todo el mundo. Yo entiendo la democracia más bien como algo que funciona como un caleidoscopio, lo que no significa la revolución permanente sino el movimiento permanente, el permanente cuestionamiento por parte de cada generación. Cuando veo ahora todo ese teatro con *Holocausto*, ¿por qué tienen que hacer ese teatro? ¿Es que acaso han reprimido y olvidado de verdad el asunto? No pueden haberlo olvidado, tenían que tenerlo en la cabeza cuando construyeron su Estado. Si algo tan decisivo ha podido olvidarse o reprimirse es que en esta democracia y en el "modelo alemán" hay algo que no está del todo bien.

¿Por qué tiene que haber sido una teleserie americana la que haya puesto otra vez el tema en boca de la gente? ¿Por qué no se hizo aquí algo parecido?

Yo quería hacerlo. Quería hacerlo con *Soll und Haben* (1924), yendo más allá de la época de Bismarck. Lo terrible para toda la gente era precisamente que yo quería que, como es lógico, llegara hasta el Tercer Reich y la república actual. Y para muchos eso sólo ya era terrible.

Ha dedicado su película El matrimonio de María Braun, *que acabó el verano pasado, después de* Desesperación, *pero que se ha estrenado ahora en la Berlinale, a Peter Zadek. ¿Qué significan para usted tales dedicatorias?*

No hago mis dedicatorias para decir que la película tiene mucho que ver con aquel a quien está dedicada sino que en este caso, por ejemplo, quiero decir: Zadek es uno de los que hizo saltar esa amargada forma de vida que describe *El matrimonio de María Braun*. A partir de cierto momento Zadek fue muy importante para mí, como persona, como interlocutor. Ya me sentí un poco más libre por el hecho de que hubiera alguien que, teniendo más de cincuenta años y estando completamente consolidado, hubiera cambiado tan totalmente. Es algo que me parece muy positivo y esperanzador. Hace cinco años él ya era una celebridad y ahora ha cambiado totalmente.

Hablando de estímulos, ¿fue sólo Zadek el que le dio esperanzas?

En el último año he visto ocho, nueve películas que me han parecido importantes o dos obras de teatro o algunos musicales que contenían más esperanzas y utopías que miles de experiencias. También está *Solaris* (de A. Tarkovski), *El diablo probablemente* (de Robert Bresson), las dos últimas puestas en escena de Zadek, *Othelo* y *El cuento de invierno*; también una película de Maurice Pialat con el título *No envejeceremos juntos* (Nous ne vieillirons pas ensemble, 1972); también he visto treinta veces *La caída de los dioses* (La caduta degli dei, 1968), de Visconti. *El diablo probablemente* es una película de un hombre mayor pero no puede discutirse que la película es tremendamente joven. No se sabe si se trata de una glo-

rificación del suicidio o de su aceptación o de, como yo creo, todo lo contrario, o sea, que Bresson dice: hay más ocasiones de vivir la vida cuando se acepta la muerte. Es tremendamente bonito, ya sólo por la forma, ver cómo alguien que es tan mayor y que ya había llegado a un punto final con *Lancelot du Lac* (1973), no hace con *El diablo probablemente* ninguna "antigualla", porque no es ninguna antigualla sino una película joven.

Hoy es cada vez más frecuente encontrar por todas partes esa radicalidad de la edad, la radicalidad de los mayores, que no tienen los más jóvenes.

Bueno, también la tienen, aunque raramente. Kluge la tiene, tendría algo de eso. Es simplemente demasiado listo para atontarse totalmente, eso no puede pasarle o en todo caso espero que no pueda pasarle. También está Horst Laube, que me ha desconcertado tremendamente. Como dramaturgo en la Frankfurter Schauspielhaus no había quien hablara con él. Y ahora se ha apartado de todo el aparato teatral —va haciendo alguna cosita aquí y allá para ganarse su dinero— y ha empezado de nuevo, a escribir. No son los resultados lo que me ha impresionado y lo que me ha gustado sino que haya gente que sea capaz de salir del callejón sin salida en que estaba. Es gracias a los que salen de tales callejones que uno reconoce a los que no lo han conseguido.

¿Ha leído el libro de Bernward Vesper Die Reise?

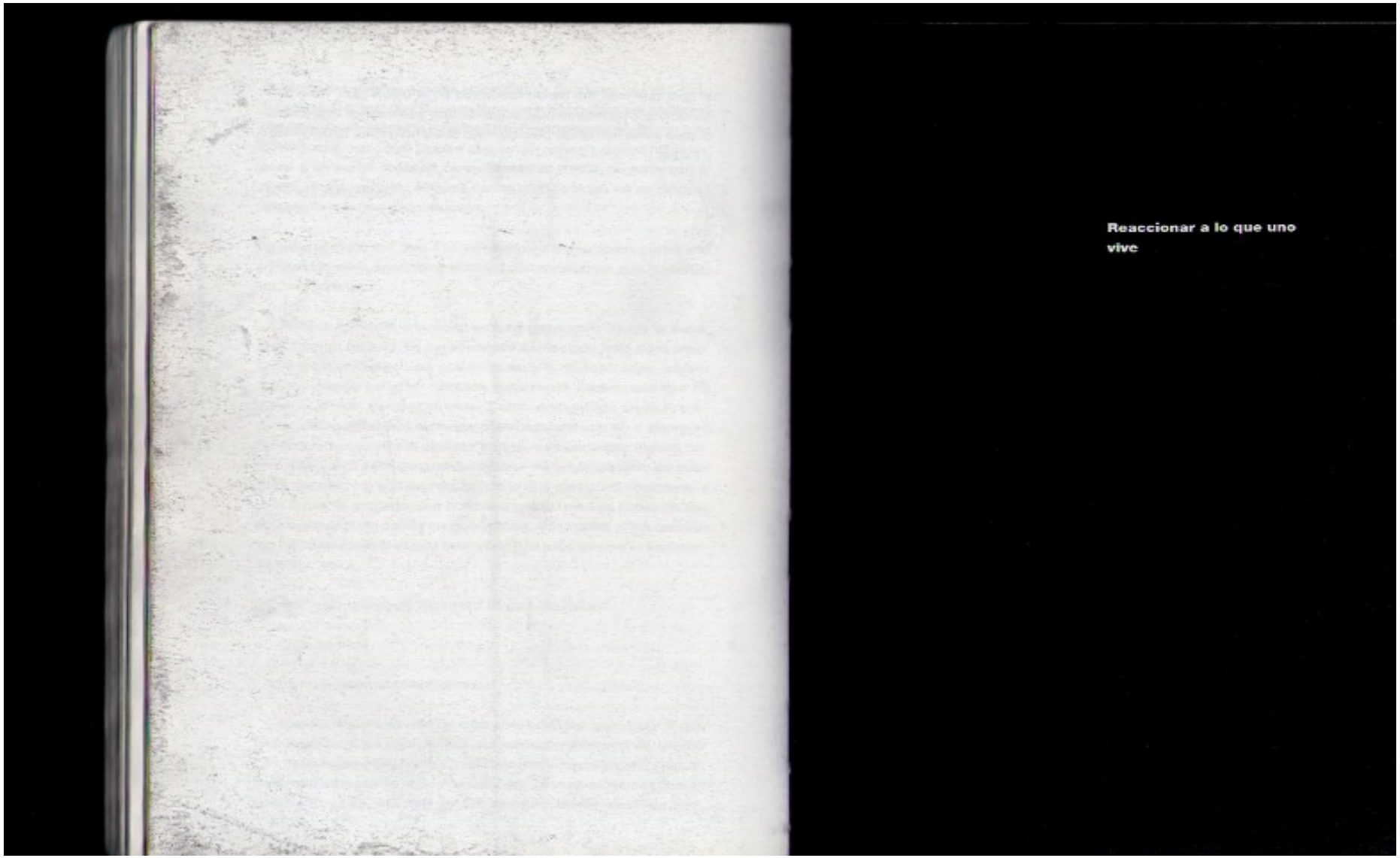
Sí, lo he leído.

¿Y no le ha atraído, estimulado?

Atraído sí, pero es uno de esos libros con los que vivo y sí que ha influido un poco en las cosas que he hecho últimamente, *Un año con trece lunas* o *Die Dritte Generation*. Pero hay algunas cosas, libros, con las que vivo más. Hay toda una serie de proyectos que no he filmado, entre ellos también *Der Mann im Jasmin*, de Unica Zürn,

el libro que más me ha impresionado en el último año. Pero pensándolo así, ha habido más obras de arte que me han impresionado que seres humanos, pero también seres humanos, Zadek, Kluge y Laube.

Febrero de 1979


Reaccionar a lo que uno
vive

Conversación de Ernst Burkel con Douglas Sirk y Rainer Werner Fassbinder

Señor Fassbinder, en sus películas llama la atención que su propio personaje sea tan claramente el punto central...

FASSBINDER: Siempre lo he hecho. Sin embargo, viéndolo posteriormente pasa lo mismo con los llamados directores de Hollywood. Al mirar sus películas se ve que tal película sólo puede ser de tal director. Que en nuestro país se hagan cosas más personales se debe al hecho de que no tenemos ese sistema de los grandes estudios y por eso nuestra personalidad puede manifestarse más simple y libremente. Pero incluso en ese sistema de los grandes estudios, donde siempre había algo que se interponía, uno puede ver perfectamente que esta película sólo puede ser de Douglas Sirk y ésa de Raoul Walsh. A pesar de los estudios, a pesar del hecho de que tenían que trabajar a veces con actores que no deseaban, transmiten una visión totalmente personal del mundo.

¿Es éste su concepto del cine?

FASSBINDER: Yo digo lo que vivo, y lo que cuento con franqueza también tiene que ser válido para otra gente, pues mi manera de ver las cosas se realiza en un terreno distinto al del resto de la gente, pero a fin de cuentas las vivencias son las mismas. Por eso pienso: si cuento una historia de manera muy personal, más gente coincidirá conmigo que si intento contarla de modo que tenga una validez general. Pero también en ese "país del cine" donde él [Sirk] trabajó, la visión personal tenía espacio suficiente como para que surgieran obras individuales. La dificultad estriba sólo en averiguar qué es lo personal, lo específico de esa gente. Una frase de Jean Paul siempre se reconoce como una frase de Jean Paul pero también una secuencia de Douglas Sirk se reconoce como una secuencia de Dou-

glas Sirk, a pesar de la industria y sus condicionamientos. Que nosotros seamos una pizca más personales se debe a que podemos serlo (de momento). Pero puede ser diferente, quizás alguna vez también yo me embarcaré en otro sistema, pero en este sistema lo personal siempre se verá. Y esto es lo que vi concretamente por primera vez en la películas de Sirk: que a pesar de estar bajo las condiciones de trabajo de otro sistema, en el que de lo que se trata es de dinero, puede surgir algo completamente propio y personal.

Sirk: Rainer ha tocado el punto clave. Lo más importante para un cineasta debería ser una imagen de su realidad. En el caso de Beckmann, por ejemplo, sé que sólo puede ser Beckmann, que Nolde es Nolde y en el caso de Rainer sé que es Rainer. Tiene una firma inolvidable, una firma inconfundible.

Fassbinder: La mía es difícil de confundir. De hecho, hay algunos que imitan cosas, que intentan simplemente, porque algo les ha gustado, copiarlo formalmente, sin modificarlo. En la primera película que hice después de ver algunas de Sirk —fue *El mercader de las cuatro estaciones*—, yo también estuve en peligro de copiar *Sólo el cielo lo sabe*. Después intenté hacer un *remake* de lo que había visto ahí y salió *Todos nos llamamos Alí*. Pero no tienes que volver a hacer algo sólo porque te pareció hermoso, sino intentar contar tu historia por medio de la experiencia cinematográfica. Por eso la escena de *Todos nos llamamos Alí* en que aparece el televisor es diferente que en *Sólo el cielo lo sabe*, donde por Navidad los hijos, en vez de regalar al tío, regalan un televisor. En mi película todo sucede en un mundo mucho más ordinario, brutal. La misma historia, en la película de Sirk, transcurre en una pequeña ciudad americana, donde funciona mejor. Sin embargo, su operación de regalar un televisor en lugar de un hombre es mucho más malvada en su contexto que el acto brutal en mi película. Son esas pequeñeces que no se pueden imitar, que hay que adaptar.

Sirk: Rainer, tienes toda la razón. Mi mujer y yo vimos juntos *Todos nos llamamos Alí* y nos pareció que es una de tus películas mejores y más bellas, que lleva inconfundiblemente tu firma. Mi mujer, que por supuesto también conoce mis películas, nunca ha pensado que tuviera ninguna afinidad con el tema de *Sólo al cielo lo sabe*.

Fassbinder: Mi manera de hacer películas es otra. Él estaba metido en un sistema, tenía un tiempo determinado para hacer una película. Con mis películas, yo reacciono ante lo que vivo como lo siento. Pero eso no significa que ahí tenga que haber una diferencia. La diferencia es quizá que yo haré cien películas y él ha hecho treinta y nueve. Pero eso no quiere decir nada, sólo quiere decir que yo he hecho películas más directas y radicales en una situación diferente, que he reaccionado de otra manera y más espontáneamente a la realidad de lo que lo ha hecho él. Él tenía todo el sistema detrás de él. Por eso es tan admirable que, a pesar de la inflexibilidad de los estudios americanos, alguien haya conseguido crear un mundo totalmente personal. No lo ha logrado tanta gente, muchos han fracasado, han hecho películas intercambiables, se han convertido en adictos al éxito, se han vendido hasta lo más hondo. Venderse no es tan grave, pasa constantemente, pero hasta lo más hondo, hasta llegar a las células de tus sentimientos lo han hecho tantos que me alegro de que haya alguna gente, algunas obras provenientes de América donde aprendo algo sobre la vida y el tiempo, sobre ideas, sobre formas de pensar, sobre formas de sentir, sobre formas de narrar. Y entre estos pocos directores está Douglas Sirk, que me resulta personalmente más cercano porque es alemán.

Era totalmente distinto a como me había imaginado que sería un director de Hollywood. Era tal como yo había deseado. Me gustó que alguien que hace películas en Hollywood, no leyera necesariamente tebeos del ratón Mickey y masticara chicle sino que fuera alguien con quien se pudiera hablar de Arnolt Bronnen y Brecht. Sirk consiguió satisfacer las necesidades del sistema y, no obstante, hacer películas personales. Después de haber hecho yo mismo diez películas muy personales, llegó un momento en que dijimos que teníamos que encontrar la posibilidad de hacer películas para el público. Entonces me encontré con Douglas Sirk, con sus películas y con él en persona. Fue tremendamente importante para mí. Y refiriéndome a la presunta relación padre-hijo, esto era y es algo dife-

rente, porque las relaciones padre-hijo la mayoría de las veces son conflictivas. Yo encontré a alguien cuya manera de hacer arte me hizo notar lo que tengo que cambiar en mí mismo. Y en lo que estoy haciendo quizá vea él que lo que quería hacer tiene una continuidad. Y resulta que nos reunimos aquí para colaborar en la película *Bourbon Street Blues* y nos parece muy bonito. Pero hay demasiado poco tiempo y la película es demasiado pequeña o acaso es que una película es demasiado poco. Pero creo que sabe más cosas de mí por mis películas y yo más de él por las suyas, que no por medio de esta colaboración de ahora.

SIRK: La gran diferencia es que él hace películas y yo ya no... Antes de conocer a Rainer, ya me había oído algo y cuando lo vi percibí, con aquellos ojos que un cineasta tiene que tener, una personalidad de gran originalidad.

Señor Fassbinder, ¿puede usted imaginarse el momento en que ya no haga películas?

FASSBINDER: No lo sé todavía. Tal como lo veo ahora probablemente siempre haré películas, pero las cosas pueden cambiar. No me puedo imaginar el momento de no hacer ya más películas, en realidad empiezo justo ahora; en general se empieza justo ahora a ver el cine desde un punto de vista científico. Tengo que intentar establecer conexiones para evitar sucumbir a las conexiones hechas por otra gente. Tengo que afilar las uñas contra esos procesos puristas a los que de otro modo me abandonaría. ¿Arte? Con lo que uno hace, intenta sensibilizar a su público de una determinada manera para la vida, para el entorno. Es un proceso de sensibilización que uno ha emprendido consigo mismo y que tiene que trasladar a su público, más no es.

SIRK: Cuando hablamos sobre su papel en esta producción universitaria le dije a Rainer: imagínate que, de repente, no pudieras hacer más películas, por el motivo que fuera. Del mismo modo, este hombre ya no puede escribir. Rainer lo entendió enseguida: tiene que hacer películas. Me cuesta imaginar que no pueda hacer más películas. Tengo la sensación de que está precisamente al principio de otra carrera, más grande todavía.

FASSBINDER: Es completamente igual si uno escribe realmente o sólo se lo imagina, como Chéjov en la obra de Tennessee Williams que ahora interpreto. Si imagina tanta fuerza que consigue tener éxito en su imaginación, existir como alguien que escribe, entonces está en el mismo caso que el de alguien que realmente tenga éxito. Thomas Mann dijo: "Prefiero participar en la vida que escribir cien historias". Uno no sabe bien que es lo más importante. Participar, en eso me siento muy cohibido. Tendría que existir la posibilidad de no participar en la vida directamente sino sólo como intermediario. No es que esté diciendo: hacer películas o vivir o qué se yo, voy un poco más lejos. ¿Por qué no podría vivir para los seres humanos y, no obstante, hacer mi trabajo? Hacer cine me cuesta muchas energías pero el trabajo que hago no es alienante. Si haces un trabajo alienante, quizá necesitas menos energías y vives diez o veinte años más pero entonces esos años son años tristes. Me parece mejor hacer películas y vivir de otra manera, aunque sea más agotadora.

Marzo de 1979

Las ciudades del hombre
y su alma

Algunos pensamientos desordenados sobre la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*

Hace veinte años más o menos —yo tenía precisamente veinte, quince quizás y me atacaba una pubertad casi homicida— me tropecé, en un viaje por la literatura universal nada académico, extremadamente personal, ceñido únicamente a mis asociaciones más íntimas, con la novela de Döblin *Berlin Alexanderplatz*.

Primero, para ser sincero, el libro no me entusiasmó, no me hizo "baff" o "bumm", como ya había ocurrido algunas veces hasta entonces entre yo y algunos —pocos, lo admito— "libros" que había leído. Al contrario, las primeras páginas (quizás unas doscientas) me aburrieron tan inconsolablemente que hubiera abandonado el libro sin acabarlo y seguramente ya no lo hubiera leído nunca. ¡Curioso! No sólo hubiera dejado escapar uno de mis contactos más emocionantes e interesantes con una obra de arte, no, también mi vida —y creo que sé lo que digo—, seguro que no en su totalidad pero sí en algunos, muchos, quizá sus aspectos más decisivos, tal como soy capaz de juzgarlo hoy en perspectiva, hubiera transcurrido de forma diferente a como lo ha hecho con *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, en la cabeza, en la carne, en el cuerpo entero y en el alma, ríanse ustedes.

De hecho el autor, sea por cobardía, sea por una timidez inexplicable ante los conceptos morales existentes en su época y en su clase, sea por el miedo inconsciente a sentirse personalmente afectado; Döblin, decía, elude durante muchos capítulos, muchas, muchas páginas, casi demasiadas, su tema o, mejor dicho, el auténtico tema de su novela, *Berlin Alexanderplatz*. El encuentro del "héroe", Franz Biberkopf, con el otro "héroe" de la novela, Reinhold, un encuentro determinante para el posterior transcurso de la vida de ambos hombres, se da en la página 155 de las 410 que tiene la edición de bolsillo de la novela, es decir, después de más de un tercio y al menos 150 páginas demasiado tarde. O así me lo pareció a

mí por aquel entonces, al hacer la primera lectura, impresión, por cierto, que no ha variado fundamentalmente hasta hoy, si bien es, forzosamente, algo más definida.

Por lo que fuera, y sin duda para mi fortuna, resistí el primer tercio de *Berlin Alexanderplatz*, que, como ya he dicho, me aburrió más que desconcertarme, turbarme o emocionarme, y continué leyendo, leyendo de repente de una manera que apenas si podría denominarse ya leer o, como dicen, tragar, devorar, absorber. Cualquier concepto que escogiera siempre sería inadecuado para este leer que, con peligrosa frecuencia, más que un leer era vida, sufrimiento, desesperación, miedo.

Pero por suerte, la novela de Döblin es demasiado buena como para dejar que nadie naufrague o se pierda en ella. Una y otra vez nos sentimos —yo y cualquier lector, pienso— casi forzados a ir al fondo de nosotros mismos, de nuestra propia realidad, al análisis de la realidad de cada uno. Exigencia, por otra parte, que yo haría a toda obra de arte. Puede ser que *Berlin Alexanderplatz* me ayudara a reconocer esta exigencia, a formularla y, no menos importante, a hacérsela a mi propio trabajo. Me encontré, pues, con una obra de arte que no sólo era capaz de algo así como ayudar a vivir, eso también, de eso ya hablaré después, una obra de arte, además, *Berlin Alexanderplatz*, que ayuda a desarrollar teorías sin ser teórica, que obliga a acciones morales sin ser moralista, que ayuda a aceptar lo común como lo verdadero, como lo sagrado sin ser común ni sagrada ni dárselas de acta de lo verdadero, y todo ello lo hace sin esa crueldad nada rara en las obras de esta importancia.

Pero *Berlin Alexanderplatz* no sólo me ayudó en algo así como un proceso de maduración ética, no, también me ayudó a vivir —a mí, que en la pubertad con auténtico peligro—, fue una ayuda verdadera, desnuda, concreta, pues por aquel entonces leí la novela de Döblin (y sin duda la simplifiqué ciñéndola demasiado a mis propios problemas e interrogantes) como la historia de dos hombres que fracasan en su corta vida sobre la Tierra porque no tienen la posibilidad de ser bastante valientes para reconocer, y no digamos admitir, que se gustan, que se quieren de alguna manera, que hay algo misterioso que les une más de lo que se permite generalmente entre hombres.

Sin embargo, no se trata de ninguna manera de amor sexual entre dos personas del mismo género. Franz Biberkopf y Reinhold no son en absoluto homosexuales, ni siquiera en el sentido más amplio tienen estos problemas, nada apunta a ello, tampoco la relación, inequívocamente sexual, de Reinhold con un joven en la prisión, por muy afortunadamente que Döblin nos la describa. Esta relación no tiene, seguro, nada que ver con lo que existe entre Franz y Reinhold. No, lo que hay entre Franz y Reinhold es ni más ni menos que un amor puro, no amenazado por nada social. Es decir, auténtico. Pero naturalmente, los dos, Reinhold aún más que Franz, son seres sociales y, como tales, no son capaces, por supuesto, de entender este amor, de aceptarlo, de asumirlo simplemente, de enriquecerse con él y ser más felices gracias a este amor que de todas maneras se da demasiado raramente entre seres humanos.

Y de hecho es comprensible, ¿qué significaría para un ser educado igual o de manera parecida a nosotros un amor que no conduce a ningún resultado visible, a nada que pueda enseñarse, explotarse, utilizarse? Un amor semejante (así de triste y terrible es esto del amor), un amor semejante da miedo, miedo sin más a aquellos que han aprendido que el amor es utilizable o al menos útil tanto en lo positivo como en lo negativo (también hemos aprendido a gozar del sufrimiento), y con aquellos quiero decir nosotros, claro. Cada uno de nosotros.

Algo así, o parecido, debí de leer en *Berlin Alexanderplatz* entonces, la primera vez. Y, para ser más concreto, esta lectura me ayudó con el miedo torturador que casi me paralizaba, el miedo a admitir mis deseos homosexuales, el miedo a ceder a mis necesidades reprimidas. Esta lectura me ayudó a no convertirme en un enfermo total, en un mentiroso, en un desesperado; me ayudó a no irme a pique.

Aproximadamente cinco años después, volví a leer *Berlin Alexanderplatz*. Esta vez algo totalmente diferente me dejó perplejo o me puso alerta para una experiencia que, otra vez, me ayudó a comprender muchas cosas de lo siguiente: yo. Una experiencia que me ayudó a no llevar inconscientemente "una vida de segunda mano", dicho muy por encima. En la segunda lectura iba viendo más claro página a página, atónito primero, más y más angustiado

después, tan afectado al final que casi me vi obligado a taparme ojos y orejas, es decir, a reprimir el hecho de que una inmensa parte de mí mismo, de mis comportamientos, de mis reacciones, mucho, en suma, de lo que había considerado yo mismo no era diferente a lo descrito por Döblin en *Berlin Alexanderplatz*.

Vaya, que inconscientemente había hecho de la fantasía de Döblin mi vida. Y, sí, fue la novela la que nuevamente me ayudó a superar las posteriores crisis de angustia, y a trabajar en algo que, al final, así lo espero, pueda formar, aunque sea bastante relativamente, eso que se llama una identidad, si es que tal cosa es posible en medio de toda la podredumbre.

Después, vi la película que Piel Jutzi hizo sobre la novela. Considerada en sí misma me pareció una película buena, nada mala. Sin embargo, la película se olvidaba completamente de la novela de Döblin. El libro y la película no tenían nada que ver. Sin duda uno y otra son, considerados independientemente, auténtico arte, también la película de Jutzi. Y puesto que el cine es el medio con el que más me identifico, decidí entonces que algún día —y por qué algún día, ya no lo sé, quizá cuando fuera lo bastante capaz—, me atrevería como experimento, adaptando *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, a tratar con mis medios fílmicos toda esa literatura tan especial.

Pasaron diez años hasta que estuve listo. Y si la situación no hubiera sido la que fue, o sea, que tuve que hacer la película porque, si no, la hubiera hecho otro, probablemente aún me hubiera tomado algo más de tiempo. Pero, visto cronológicamente, en muchos de mis trabajos de los últimos diez años podría decirse que había intercalado muchas citas de la novela de Döblin. Y entonces, como hacían un libro sobre mí, vi todas mis películas seguidas, en tres días. Y nuevamente —esta vez me desconcertó mucho— constaté que las citas que había eran muchas más, la mayoría también inconscientes, de las que había sospechado.

Entonces volví a leer el libro. Quería saber exactamente qué es lo que había entre la novela de Alfred Döblin y yo. Hubo muchas cosas que aclaré, cosas decisivas, pero lo más importante fue reconocer y, como consecuencia admitir, que esta novela, una obra de arte, era decisiva en la evolución de mi vida.

Sin duda, aquel que no haya leído *Berlin Alexanderplatz* se preguntará qué clase de historia tiene que ser ésa que nos cuenta Alfred Döblin para que, aunque sólo sea para un único lector, tenga una importancia tan grande, casi existencial, un efecto al fin y al cabo insólito para una sola obra de arte. Pues bien, a alguien que preguntara por la historia de la novela *Berlin Alexanderplatz*, habría que contestarle con toda franqueza que la historia no es ninguna cosa del otro mundo. Más bien al contrario. La historia del antiguo transportista Franz Biberkopf, que sale de la cárcel, jura vivir decentemente en el futuro y no consigue cumplir su propósito es más bien una sucesión bastante increíble y brutal de pequeñas historias escandalosas, cada una de las cuales podría suministrar los titulares más obscenos a la más obscena prensa amarilla. Lo esencial de *Berlin Alexanderplatz* no es, pues, su historia, cosa que esta novela tiene en común con algunas otras grandes novelas de la literatura universal. Su construcción es, si cabe, todavía más irrisoria que la de *Las afinidades electivas*, de Goethe. Lo esencial es simplemente cómo se cuenta lo inmensamente banal e inverosímil que es la acción. Y cuál es la actitud respecto a los personajes de la historia, personajes que el autor desnuda tristemente ante el lector, mientras por otro lado le enseña a verlos, desnudos en su mediocridad, con la máxima ternura y finalmente a amarlos.

Llegado a este punto, intentaré reproducir escuetamente el puro argumento. Como ya he dicho, el antiguo transportista Franz Biberkopf sale de la prisión, donde ha pasado cuatro años por haber matado con una batidora a su antigua amiga Ida, que hacía la calle para él en los años veinte, económicamente muy difíciles. El ex presidiario tiene al principio los habituales problemas de impotencia, que supera con una casi violación de la hermana de su víctima, con lo que puede iniciar una relación con la polaca Lina, que ella considera amor y que lleva a Franz a hacer el juramento de vivir decentemente, ojalá... bueno.

Las circunstancias económicas son catastróficas, todos los intentos de conseguir la estabilidad fracasan, ya sea con las agujas de corbata, la literatura erótica o el "Völkische Beobachter", que le trae dificultades con antiguos amigos, comunistas, con los que había hecho algunas cosas porque le caían bien. Están los lazos, las personas los necesitan siempre y Franz los establece con un tío de

Lina hasta que éste abusa de la confianza que Franz le tiene: extorsiona y amenaza a una viuda a la que Franz había hecho feliz a cambio de algún dinero. Franz, que cree firmemente en la bondad humana, se ofende tanto que se aísla del mundo y la gente durante semanas, y no hace sino beber hasta que al final vuelve a la vida y a la gente.

Entonces conoce a uno, llamado Reinhold, que es un pequeño gángster pero extrañamente fascinante, tan fascinante que Franz hace un peculiar negocio con él: se encargará de quitarle de encima a las mujeres, porque al tal Reinhold enseguida le sobran, las chicas. Es algo casi enfermizo, primero tiene que conseguirlas a toda costa y entonces volver a deshacerse de ellas, de repente, impetuosamente, pero eso le resulta difícil, tiene dificultades. En cambio Franz, que está fascinado por Reinhold (como éste nota), se las quita de encima, a las chicas, primero una, después una segunda, pero a la tercera se resiste. Reinhold tiene que aprender a permanecer más tiempo con una porque eso es sano y lo otro enfermizo, y porque Franz quiere ayudar a Reinhold, y además de verdad. Y que éste no pueda comprenderlo y se ofenda, Franz Biberkopf lo entiende; así de simple.

Poco después, Franz colabora por casualidad en algo que para él es un transporte regular de fruta. De repente se da cuenta de que es un robo: él vigila mientras el otro roba. Quiere irse pero no lo consigue. Después del robo, cuando Franz y Reinhold están en el coche, Reinhold tiene de pronto la sensación de que les persiguen. Le invade una mezcla de miedo por la persecución y de rabia contra Franz. Y entonces, esto tiene algo de sonambulesco, de repente tira a Franz del coche. El vehículo que va detrás le atropella y parece que queda muerto. Pero no está muerto, sólo pierde el brazo derecho. Su antigua amiga Eva y su chulo le miman y le curan. Sin el brazo derecho, vuelve a la ciudad, conoce a un pequeño gángster para el que hace de encubridor, y alcanza un cierto bienestar. Entonces Eva le trae a una muchacha que él llama Mieze y que, como vemos, hace la calle para él. Franz la acepta y durante una temporada son felices. Se quieren. Pero Reinhold también se mezcla en esta relación, se encuentra varias veces con Mieze y al final la mata. Franz es detenido a causa de este asesinato, va a un manicomio, donde a través de un, digamos, "proceso inverso de catarsis" se convierte en un miembro ordinario y útil de la sociedad. Probablemente se hará nacionalista, tan maltrecho le ha dejado su relación con Reinhold. Hasta aquí la historia.

En conjunto, nada más que una novela barata, en los detalles, nada más que una retahíla de titulares de prensa sensacionalista. ¿Qué es lo que convierte a este argumento en algo grande? Es el cómo, a mi entender. En *Berlin Alexanderplatz* se admite que los individuos aparentemente imperceptibles, irrelevantes e insignificantes tengan emociones, sentimientos, momentos de felicidad, anhelos, satisfacciones, dolores, angustias, remordimientos de conciencia, todos ellos objetivamente minúsculos y completamente mediocres. A los denominados "pequeños", se les otorga la misma grandeza que el arte generalmente sólo concede a los denominados "grandes". Los seres humanos de los que Döblin habla en *Berlin Alexanderplatz*, en particular, naturalmente, el protagonista, Franz Biberkopf, antiguo transportista y posterior chulo, tienen un subconsciente tan diferenciado y una fantasía y apasionamiento tan increíbles que no tendrían nada que envidiar a la mayoría de personajes de la literatura universal, por muy eruditos, agudos intelectuales y grandes amantes —nombro sólo algunos de los prototípicos— que fueran (hasta donde llegan mis conocimientos, naturalmente).

Estoy bastante seguro de que la actitud de Döblin ante sus personajes, estas criaturas sin duda míseras e insignificantes, está influida por los descubrimientos de Sigmund Freud, aunque Döblin lo ha discutido repetidamente. Por lo tanto *Berlin Alexanderplatz* sería probablemente el primer intento de trasladar al arte los conocimientos freudianos. Primero, eso.

En segundo lugar, Döblin narra cada retazo de la acción, por banal que sea, como un suceso muy importante y grandioso en sí, casi siempre como parte de una mitología sólo aparentemente secreta y, además, como una trasposición de aspectos religiosos, sea cristianos sea judíos.

Döblin, que había abandonado la fe judía para hacerse católico, tenía más problemas con la religión de lo que suele ser corriente. Quizá por eso intentó dominar estos problemas, descubrir y narrar lo que hay de específicamente religioso en las cosas habituales.

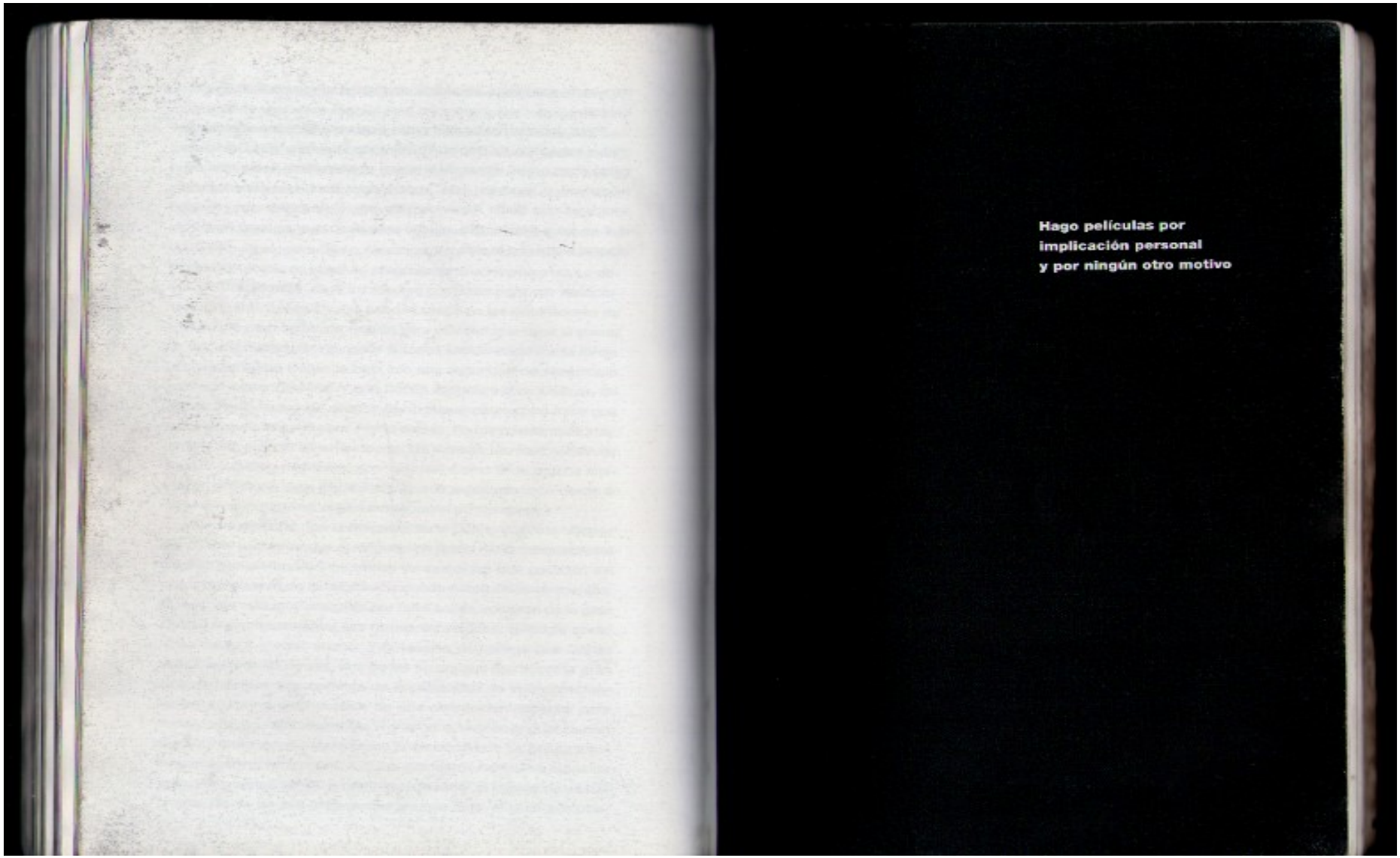
Formulándolo de forma simplificada, esto significa que ningún momento de la acción, aunque esté completo y sea totalmente suficiente, está sólo para sí mismo sino como momento de una segunda narración diferente, impenetrable y misteriosa; forma parte, pues, de una segunda novela dentro de la novela o, quizá, forma parte también de una mitología privada del autor. Pero esto es algo que no quiero decidir de momento.

En tercer lugar está la técnica narrativa que Döblin inventó, o quizá sólo eligió, para *Berlin Alexanderplatz*. Por lo demás, no considero importante en absoluto preguntarse si la inventó o no. Lo decisivo es si un autor elige los medios correctos para sus intenciones, no si los inventa. De eso pueden ocuparse los historiadores de la literatura pero no es importante para el lector que tiene la suerte de leer una novela para la que el autor ha sabido encontrar la forma adecuada. Alfred Döblin lo hizo con una seguridad de sonámbulo en *Berlin Alexanderplatz*. Y que Döblin conociera o no *Ulysses*, de James Joyce, antes de escribir *Berlin Alexanderplatz* no hace que su novela sea mejor ni peor. Por lo demás, no me cuesta nada imaginar a dos autores inventando casi las mismas técnicas narrativas en casi el mismo momento, ¿por qué no? Como en la historia misma, en la historia de la literatura no puede explicarse todo desde sí mismo. Algún misterio, esperémoslo, quedará siempre.

Más interesante que la pregunta de si Döblin conocía *Ulysses* me parece la idea de que el lenguaje en *Berlin Alexanderplatz* está influido por el ritmo de los trenes de cercanías que pasaban sin cesar por delante de la habitación donde Alfred Döblin trabajaba. El lenguaje está muy marcado por tales cosas, rumores de la gran ciudad mayoritariamente, sus ritmos específicos, la locura constante de su ir y venir eterno. Y la técnica de collage que Döblin aplica aquí, en su novela, una de las pocas que hay sobre la gran ciudad proviene seguramente de la capacidad de vivir conscientemente en una gran ciudad, de una percepción especial para todo lo que significa realmente vivir en ella. Vivir en la gran ciudad significa variar permanentemente la atención que se presta a tonos, imágenes, movimientos. Y los elementos narrativos elegidos varían de manera similar a como puede variar el interés de un habitante atento de una gran ciudad sin que éste, al igual que ocurre con la narración, se pierda de vista a sí mismo como punto central.

Otros deberán hablar más y más exactamente sobre el estilo narrativo específico de Döblin. Yo sólo puedo señalar que Döblin escribió otras cosas, obras de arte que posiblemente serán más significativas y tendrán más importancia para las generaciones venideras que *Berlin Alexanderplatz* hoy. Y no puedo sino desear que se lea a Döblin más, mucho más de lo que se hace hoy. Por amor al lector. Y a la vida.

Marzo de 1980


Hago películas por
implicación personal
y por ningún otro motivo

Conversación con Hans Günther Pflaum sobre *Berlin Alexanderplatz* y *Lili Marleen*

El matrimonio de Maria Braun, Berlin Alexanderplatz *y ahora también el proyecto de* Lili Marleen, *películas todas que tienen que ver con el pasado, al menos cronológicamente. ¿De dónde sale ese llamativo interés por el pasado, después de películas sobre el presente tan radicales y consecuentes como* Un año con trece lunas *o* Die Dritte Generation?

Diría que siempre lo he tenido, no es nada nuevo. Como en Alemania hemos aprendido tan poco de la historia alemana hemos tenido, o yo he tenido (pero seguramente también una gran parte de mi generación) que recuperar algunas informaciones básicas. Y, como cineasta, a partir de esas informaciones saco la historia que cuento al espectador, lo que no significa sino hacer comprensible la realidad.

En los últimos años, ha habido en este país toda una serie de adaptaciones literarias al cine que manifiestan muy claramente dos posibles actitudes: una, que se cuente el pasado como si todo fuera una alegoría, esto es, refiriéndose al presente o intentando al menos insinuarlo. Bernhard Sinkel, por ejemplo, ha querido ver su Tau-genichts *(1977) como una película totalmente actual. La otra posibilidad es contar el pasado y el pasado del que haya constancia escrita de modo que siga siendo pasado y no se refiera al presente sino, como mucho, a una raíz del presente. Probablemente son dos actitudes muy diferenciadas.*

Sí, seguro. Por lo que respecta a mi relación con Döblin, él escribió la novela en un momento en que no pudo prever ni previó el nacimiento del Tercer Reich ni sus proporciones. Por lo tanto, no fue, digamos, un "visionario" en la medida en que lo fueron otros,

pero reflejando diferentes formas de comportamiento describió exactamente los años veinte. Alguien que sepa lo que pasó después puede reconocer con bastante exactitud de dónde sacó el alemán los motivos para hacerse nacionalsocialista. Éste, diría yo, sería el aspecto directamente político. Naturalmente, también puede decirse que la república de Weimar tiene paralelos con la de hoy, pero sólo quizá los tenga.

¿Pero se trata de paralelos o del pasado?

Se trata de mostrar cómo son los alemanes (bueno, "el alemán", yo lo digo así pero en realidad conozco mejor a los alemanes), cómo son los alemanes, pues, para que una idea del fascismo, sobre la que yo diría que quizá se puede discutir, les llevara a algo como el nacionalsocialismo, sobre el que ya nadie puede discutir.

La novela Berlin Alexanderplatz *apareció en 1929 y en ediciones posteriores hay notas de Döblin e informes sobre su obra en los que siempre se repiten oposiciones como "construcción y ruina" o "orden y descomposición" como características de esa época. Quizás eso sí tiene bastante que ver con nuestro presente.*

Con toda seguridad. Seguramente, que me haya dedicado tanto a la novela (no con continuidad a lo largo de los años pero en los últimos tiempos lo bastante intensa y especialmente como para querer además filmarla) también está relacionado con el hecho de que hoy veo muchas cosas que vuelven a darme miedo. Es decir, veo otra vez un ciudadano que prefiere la tranquilidad, el orden y la disciplina, y eso en una sociedad que se desmorona de una manera improductiva, negativa. Hay desmoronamientos que pueden ser productivos. Hay rupturas que conducen a nuevos resultados. Pero también hay un desmoronamiento de la imaginación y de la individualidad cuyo efecto, por simple que suene, son seres humanos angustiados.

Ahí suena el eco de algo que ya insinúan tus primeras películas, así como los nombres que aparecen en ellas, películas en que este Franz Biberkopf ya está presente muy pronto, sea como personaje o como nombre. Eso significa que junto a tu interés político por la novela también te motiva un interés totalmente privado, personal en el personaje.

Naturalmente que hay un interés privado, eso está claro, pero desde el momento en que uno se pone a hacer una película específicamente para la televisión sabiendo que la verán quizá cuatro millones de personas cada semana, ambas cosas ya no se pueden separar. El interés privado también se convierte en un interés objetivo. Quiero decir, el interés privado permanece presente, por supuesto, pero no es lo prioritario en la adaptación cinematográfica.

Cuanto más envejecemos más reconocemos también que todos somos tipos ambivalentes. ¿Te identificarías con un personaje como Franz Biberkopf? ¿Sería un papel que te gustaría interpretar?

Por un lado, seguro, sí; por otro lado, es un personaje, un ser humano, que quiere creer, más allá de lo posible e imaginable, que el ser humano, también en esta sociedad en la que vive, puede ser bueno. Que el hombre (que él considera bueno por naturaleza y yo también) en esta sociedad (que yo considero mala y él no con tanta precisión o al menos no tan explícitamente) puede ser bueno (lo que yo no creo). En ese sentido, me identificaría con Franz Biberkopf. Lo que pasa en este caso es más bien que he aprendido a formular mejor mi actitud respecto a la realidad.

También Effi Briest, *por ejemplo, tiene un significado tanto histórico como actual pero transcurre en un medio o en un espacio que, a la hora de adaptar la novela, hoy día sólo puede recrear artificialmente. El caso de* Berlin Alexanderplatz *me parece que puede ser diferente, pues los escenarios son mucho más concretos. Y además, todavía queda gente que sabe qué aspecto tenía ese mundo o esos escenarios. ¿Es éste un problema para la filmación?*

No, yo lo veo de forma similar a *Effi Briest*. Ya no se pueden reconstruir exactamente tal como eran. Tampoco me interesa inten-

tarlo, lo que quizá se podría hacer con grandes medios financieros. O también con pequeños, no lo sé, en realidad nunca he pensado en ello, ya que me he decidido por la otra vía, la de no reconstruir con exactitud el aspecto que la calle tendría originalmente. Creo que uno, más que el aspecto de las calles, reconoce los lugares adonde la gente se escapa, las tabernas, las casas donde viven, etc. Por lo tanto aludo a esas cosas más internas. Quiero decir, hubiéramos tenido dinero suficiente para reconstruir la Alexanderplatz y hacer como si trabajáramos con material original pero eso no hubiera sido interesante. No me interesa cómo alguien camina hoy por la Alexanderplatz. Me interesa más cómo alguien camina hoy por la Kurfürsterdamm.

En la novela de Döblin lo más interesante no es necesariamente la acción pura, el argumento. ¿Perjudica esto al trabajo, a la adaptación cinematográfica?

Yo diría que sí es interesante; o mejor, de entrada no es interesante. Se pasa mucho rato presentando a una persona hasta que cristaliza una historia entre dos hombres. Pero lo que sucede entre ellos, cómo se comportan a su vez con otras personas, cómo se destruyen el uno al otro, todo eso es muy interesante.

Me has entendido mal o la pregunta no era lo bastante clara. Me refería a que uno podría hacer un resumen de la novela a su gusto sin transmitir en absoluto la calidad de la novela.

Sí. Eso pasa con todas las buenas novelas, diría yo. Una buena novela, creo, siempre es aquella que cuando alguien la reduce a un resumen voluntariamente mediocre, resulta arbitraria. Creo que las novelas que son especialmente logradas y especialmente interesantes por su argumento no son buenas novelas. Creo que las cosas que tienen una pizca de, digamos, arbitrariedad concuerdan más con la época para la que fueron escritas y también, históricamente, con la gente que las leerá más tarde; que las novelas aparentemente arbitrarias son más verdaderas que las que se conciben artísticamente.

¿Cómo está de momento la versión cinematográfica de Berlin Alexanderplatz *que se prevela?*

Es una historia larga y particular. Aparte del guión televisivo, aproximadamente 3.000 páginas, escribí una versión específicamente para el cine porque me parece que en tres horas hay que contar las cosas de manera diferente que en quince. Por eso me opuse a que se extrajera de lo que hemos rodado hasta ahora esta otra versión, pues ésta exige otra manera de rodarse, otra dinámica. Pero el guión existe y un día, cuando la situación legal sobre estas cosas sea más favorable que hoy, seguro que lo haré. Tampoco me preocupa en absoluto que ya haya una película y mi serie de televisión, eso me importa un rábano. Con *Effi Briest* también me dio igual. Me parece que una película, si es buena, tiene su propia fuerza.

¿Qué opinas de la antigua adaptación de Piel Jutzi, *que se hizo sólo dos años después de la aparición del libro?*

La película no me parece mala, sólo que me parece que no tiene mucho que ver con la novela. No es que pase por alto cosas, en absoluto. Es que toma la novela como excusa para contar una historia, una historia que quizá se pueda encontrar en la novela si uno tiene ganas de buscarla. Pero me parecería mal que se llamara a eso una adaptación de la novela. Sin embargo, como película, el trabajo de Jutzi me parece bueno.

¿Cuánto durará la serie?

Quince horas.

¿Cuánto tiempo habéis rodado?

150 días de rodaje.

¿Ha sido necesaria o importante alguna clase de "dramatización televisiva" adicional o simplemente se interrumpe un episodio y continúa al día siguiente?

No se puede acabar y empezar a voluntad, eso no funciona. Pero Döblin también escribió diez capítulos con encabezamientos, subcapítulos, qué sé yo. Y a través de esa técnica de *collage* no es especialmente difícil dividir también la historia en varios capítulos en la versión filmada. También se hubiera podido escoger y encontrar otros puntos como principio y fin. Hay muchas posibilidades. No es que un episodio no tenga principio y fin pero tampoco se ha hecho una dramatización a lo Durbridge. Es decir, no se acaba en un momento de tensión para conseguir que uno siga mirando la serie porque quiere saber como continúa la historia. En ningún caso es eso lo que quisiera.

La fuerza explosiva de la novela de Döblin es de un calibre tal que uno no puede imaginarse que entusiasmara sin más a ninguna televisión alemana. ¿Significa eso que tuvo que desactivarse o hubo conflictos en ese sentido?

No. Tuve la suerte de que, por un lado, había buenos contactos con la WDR y de que, por otro lado, ya se habían prohibido dos cosas mías, de manera que no podían también prohibirme o impedirme hacer ésta. El equipo de producción la quería de todos modos y en las altas esferas dijeron: bueno, tenemos estas tres cosas... no sé cómo hablan esos, yo diría: ya le hemos echado a perder dos proyectos y *Berlin Alexanderplatz* tiene tanto valor literario que en todo caso siempre se podrá defender y justificar.

Ésta fue la novela de Alfred Döblin que tuvo más éxito con diferencia, al menos por lo que se refiere al número de ediciones. Pero al mismo tiempo también fue por esta novela y no por ninguna otra que lo hostigaron tanto. ¿Podría ocurrir ahora lo mismo?

Es difícil de decir. No lo creo. Mi opinión es que algunas cosas han cambiado por lo que se refiere a la recepción de la literatura o en este caso de la literatura llevada al cine. Lo que a la sazón era nuevo, lo que chocó a la gente de esta novela, hoy ya no choca a nadie. Tampoco creo que el lenguaje cinematográfico con que he intentado contarla resulte chocante. El último libro, o sea, el último episodio de la serie tiene seguramente un lenguaje muy particular, de manera que seguramente es o será controvertido. Se trata de la parte de la novela en que Franz Biberkopf está en el manicomio y pasa revista a su vida antes de curarse convirtiéndose en un hombre mediocre. Esta parte desencadenará seguro alguna que otra controversia.

¿Puede haberse perdido algo con esa merma de efecto provocativo? Lo mismo me pregunté en el caso de la adaptación al cine de El tambor de hojalata. *Si cuando apareció el libro, a Grass lo insultaron llamándolo "cerdo granuja" y cosas así, y cuando se estrenó la película los así llamados notables acudieron con sus trajes negros y se unieron a un banquete de gala, entonces quizás es legítimo preguntar si al filmarla no se desactivó una bomba.*

Yo no diría eso en principio. De hecho, entre la publicación de *El tambor de hojalata* como libro y el estreno de la película algo pasó con la recepción del arte. Independientemente de hasta qué punto la adaptación de Schlöndorff es o no una desactivación. Dejémoslo en el aire. Pero uno no puede enfadarse con la película porque no tiene el mismo efecto chocante que tuvo la novela. Para eso tendría que haber trabajado con unos medios que hoy chocaran tanto como en su día la novela (pero entonces ya no sería la novela). Así que no sé si ése es un argumento. Yo preferiría que se agrediera menos al espectador al mirar y que se le dieran más posibilidades de ver conscientemente lo que pasa ante sus ojos y lo que puede significar para él. Mejor eso que provocarle un *shock* que le impulse de entrada al rechazo, por mucho que quizá posteriormente el *shock* tenga un efecto positivo sobre el subconsciente. Puede ser. Pero en el caso de una teleserie lo que pasa es que si se les provoca un *shock* a los espectadores, éstos no vuelven a mirarla. Y con eso tampoco ganamos nada. Yo prefiero que miren y saquen algo de lo que se les cuenta (y de por qué se les debe contar).

Recuerdo de conversaciones anteriores que distingues desde hace tiempo entre cine y televisión y ves que el cometido es diferente.

Correcto. Siempre he dicho que la responsabilidad es diferente. En el caso de una película para el cine yo abogaría mucho más por los efectos chocantes porque creo, con Kracauer, que cuando las luces se apagan en la sala es como si empezara un sueño, algo que afecta al subconsciente. La versión cinematográfica que escribí también es distinta.

¿En qué es distinta, si se prescinde de las diferencias dictadas por la desigual longitud del metraje?

No es ni con mucho tan épica, no es tan positiva con el personaje de Franz Biberkopf, se remite mucho más a las frustraciones y la locura del personaje que en la versión televisiva. La versión cinematográfica se entiende mejor, asusta menos, al verla se la puede comprender más directamente. Hacerse la reflexión de para qué público se trabaja me parece legítimo desde siempre, también hace diez años. Uno dice: *okay*, los televidentes son gente que están ahí sentados y algo les entra en casa... y hay que añadir que son muchos, muchísimos más que en el cine. Y ante ellos tengo otro cometido.

Me parece correcto. Y fantástico, porque muchos cineastas se plantean esta reflexión de otra manera. Dicen que cuando hacen algo para la televisión les da igual porque la cosa ya está pagada o financiada. Si hacen algo para el cine, dicen que tienen que tener en cuenta al público, que la gente tiene que ir a las salas, comprar las entradas, pagar.

Sí, pero éste no es mi caso. Puedes verlo en muchas películas que he hecho, precisamente en las películas para el cine que he hecho completamente solo y sin ninguna clase de financiación pública, como *Un año con trece lunas* o *Die Dritte Generation*. Están mucho más libres de compromisos, para la televisión no las hubiera hecho así. Me digo que alguien que va al cine más o menos sabe lo que le espera, que puedo exigirle más esfuerzo, ¿entiendes? Y que también puedo esperar que se divierta esforzándose. Ese ocasional argumento de que el espectador por la noche quiere, qué sé yo, entretenerse o algo así no incita a ir al cine desde que existe la televisión. En la televisión se ve verdaderamente un abanico tan amplio de programas de entretenimiento que la gente que quiere entretenerse seguro que encuentra algo cada noche. Para eso no necesita ir al cine, creo yo. Al cine se va para tener nuevas experiencias y tenerlas con plena conciencia. Esto es, yo tengo un público al que puedo exigir y provocar hasta el límite. Pero también sé que muchos lo ven diferente.

Y que muchos lo vean diferente podría ser la parálisis o la muerte del nuevo cine alemán.

No espero que el nuevo cine alemán muera pero está en peligro, eso seguro. Sin embargo, esta reflexión ni siquiera va tan lejos como la de antes, cuando decía que simplemente hay que ver en el cine una mayor responsabilidad, sino que se refiere a aquellos que al hacer películas quieren ser complacientes. Algo que no diría ni siquiera de mis películas para la televisión. No se trata de ser complaciente con el público sino de utilizar sencillamente unos medios narrativos que de entrada no lo ahuyenten. Algo que tiene que ver con generar un consenso entre uno mismo, la obra (o la no-obra) y el público. Lo que pase sobre la base de este consenso ya es otra cosa. Para ser "complaciente" no creo haber trabajado nunca, tampoco en televisión.

¿Tiene el televidente, pues, posibilidades de identificarse de vez en cuando con Franz Biberkopf?

Seguro que las tiene, la versión televisiva es lo bastante larga. Y uno pasa por demasiadas etapas con este personaje como para que no pueda darse esporádicamente una identificación. También pensé así el reparto de los papeles. Había pensado dos maneras de interpretarlos. Una sería excesiva, muy estilizada y la otra sería identificativa o que de alguna manera posibilitara la identificación. Escogí la segunda porque el guión que escribí ya era lo bastante literario como para que los actores lo exageraran. La interpretación de Günter Lamprecht, Gottfried John y Barbara Sukowa, o sea, los tres actores principales ofrece muchas posibilidades de identificar-

se con ellos. Espero que esa identificación se dé de modo que uno pueda arrancarse a ella algunas veces, que tenga con respecto a los personajes los momentos de claridad necesarios para que la historia no lo hunda.

Al leer la novela, uno a veces tiene muchas dificultades con Franz Biberkopf.

Uno tiene muchas dificultades pero también hay muchos momentos en que siente compasión. Quizá compasión sea un poco exagerado, simpatía. Y hay momentos en los que uno dice: ¡hombre, otro revés del destino! Momentos en los que uno está muy dispuesto a decir: mi vida también va así, también pasa eso, cuando pisas una mierda, enseguida pisas otra.

Por esta razón ofende y también irrita. Si este personaje no gustara tampoco dolería.

No dolería en absoluto, no. Por eso me parece ideal haber incluido a Lamprecht en el reparto, porque es alguien que de antemano atrae sobre sí una gran cantidad de simpatía, con lo que los reveses que tiene en su vida irritan realmente al espectador.

¿Significa eso que en una posible versión cinematográfica Franz Biberkopf podría o debería ser interpretado por otro actor?

Eso me propongo. Cuando todavía quería hacer las dos versiones simultáneamente (por razones económicas por cierto, por los decorados, porque hubieran podido utilizarse los mismos decorados) quería un reparto distinto, es decir, otros actores. La razón era que la forma de narrar una historia es diferente teniendo quince horas que teniendo tres. Y creo que las posibilidades de Lamprecht son tan numerosas que funcionan en quince horas pero quizá —sin desautorizar para nada sus recursos interpretativos— no son tan radicales como me interesaría para una versión de dos horas y media. En ese caso me interesaría alguien cuyas posibilidades interpretativas fueran sencillamente más radicales.

Los filólogos se han esforzado con frecuencia en rastrear influencias de James Joyce en Döblin. También se sabe que Döblin, mientras trabajaba en Berlin Alexanderplatz, *leyó por primera vez algo de Joyce pero entonces ya había escrito una parte de la novela. El mismo Döblin reconoció que a partir de ese momento podría haber habido alguna influencia. ¿Representa eso una modificación estilística de la adaptación, una transformación interna de las cosas que tenían que aparecer?*

No. Me parece bastante ocioso discutir si Döblin había leído *Ulysses* o no. Porque de hecho en la novela no se nota. Y aunque hubiera sido así, aunque hubiera leído *Ulysses* mientras escribía, no se notaría ningún cambio. Yo diría más bien que si éste fuera el caso, porque no se sabe con exactitud, quizás hubiera encontrado una confirmación de su forma narrativa. Pero no que hubiera modificado su forma narrativa, eso seguro que no. Al escribir el guión tuve que ocuparme muy exhaustivamente con la novela y no descubrí que hubiera en ella una ruptura ni nada parecido.

¿Cuánto tiempo tardaste en escribir el guión?

No se puede ver la medida de las cosas por el tiempo que he tardado en escribirlas. La "versión original" tenía aproximadamente unas 3.000 páginas y necesité para ella poquísimo tiempo. Pero la cosa fue un poco rara. Trabajaba cuatro días seguidos, dormía 24 horas y volvía a trabajar cuatro días seguidos, completos. Y así, naturalmente, se va a otro ritmo. Si, como es costumbre, se escribe por la mañana y se escribe por la tarde siempre se da como una progresión hasta estar de lleno en el asunto. Esa progresión yo no la tenía, sólo la conseguía cada cuatro días y muy brevemente. Es decir, necesitaba escribir cien horas sin parar y de repente aparecía la progresión, lo que significa que entonces era capaz de escribir muy deprisa. Seguro que ésta no es una manera sana de escribir y tampoco recomendable. Pero así fue posible escribirlo en el tiempo necesario. El guión tenía que estar listo en un momento determinado porque aún había que rodar *El matrimonio de María Braun* y había que planificarlo todo. Sólo tenía ese tiempo delimitado y nadie creía que

fuera posible conseguirlo. Yo tampoco estaba seguro del todo pero lo probé de esa manera y funcionó.

¿Qué escribiste primero, la versión televisiva o la cinematográfica?

Escribí primero la televisiva y después pasé mucho tiempo —en realidad para mi cabeza fue el trabajo más duro— pensando cómo podía plantear la cinematográfica. Cuando lo supe, todo volvió a ir bien pero no se me ocurrió la manera durante meses, al menos tres meses. Estaba bastante desesperado porque no sabía cómo hacerlo.

Antes hemos hablado del guión para la versión televisiva. Intentando ahora recordar la novela con más exactitud se me ocurren los muchos motivos bíblicos que Döblin introduce. ¿Aparecen también en la película?

También están en la película, sí, quizá tratados de manera diferente a como lo haría Döblin, para el que quizás eran más importantes, también personalmente. Para mí son importantes socialmente.

¿Ves la historia de Franz Biberkopf también como la historia de una pasión?

También lo es, claro. Aunque seguramente más en la imaginación de Franz Biberkopf que en la narración. Inventa un personaje que en su propia fantasía vive su vida como una historia pasional. Pero yo creo que algunos temas de la infancia, por ejemplo, también son motivos religiosos. Por otra parte, Döblin eliminó totalmente a los padres de Franz Biberkopf: simplemente no existen, no se les menciona. Döblin pensaba que de esta manera podría eludir el psicoanálisis freudiano, cosa que por otra parte no podía conseguir porque ese subconsciente tan pronunciado, incluso sin padre ni madre, tiene algo muy freudiano.

Hay muchas cosas en el interior de la novela que quizá no sea tan fácil representar ante la cámara. ¿Significa eso que has tenido que hacer inventos adicionales al escribir el guión?

No tengo la sensación de haber tenido que inventar demasiadas cosas. En la novela hay muchos momentos que a veces te conmueven muy repentina y sorprendentemente, cosa que intenté traducir de diversos modos, unas veces en diálogos, otras en imágenes. Pero no tuve grandes dificultades.

¿Hay personajes en la película que no aparecen en la novela?

Sí. Hay un personaje en la película que no aparece en la novela. Se trata casi de su *alter ego*, que de hecho sabe más de la vida de lo que le gustaría confesarse a sí mismo. En la novela eso son sólo retazos del subconsciente con los que he hecho un personaje que es el único nuevo que hay.

¿Cómo cuenta alguien con la conciencia de hoy día una historia así? No podemos negar que sabemos lo que siguió a los años veinte, y que Döblin no conocía mientras escribía. ¿Se percibe la conciencia actual en la adaptación de la novela?

No. He intentado seguir lo más discretamente posible la narración de Döblin y no agregar esta conciencia posterior, este Tercer Reich tan académico. He intentado evitarlo. En la película hay tantas o tan pocas alusiones a la posibilidad de un Tercer Reich o de un nacionalsocialismo como pueda haber en el libro. Las simpatías son bastantes claras. De todos modos a Döblin tampoco le gustaban mucho los nazis, ya entonces, aunque tampoco se los tomó muy en serio. En este sentido, lo más importante no son los nazis mismos, por decirlo así. Más importantes son, al fin y al cabo, todos los que colaboraron con ellos.

Películas como Effi Briest *o también* Desesperación *eran adaptaciones puras de obras literarias y al mismo tiempo "películas de Fassbinder" inconfundibles. ¿Será esto así en el caso de* Berlin Alexanderplatz *y...?*

... Seguro que también será así...

¿... Y no sólo por lo que se refiere al estilo sino también a la actitud respecto a los personajes?

También por la actitud, seguro, porque yo no adapto simplemente literatura sino que casi siempre, con una excepción que yo sepa, he adaptado literatura con la que (o respecto a la que) tenía una relación diferente a la de meramente saber que existía y que era buena y que me parecía filmable. Eran libros con los que tenía un vínculo personal, cargado de emoción y para mí emocionante.

Actualmente en el cine alemán, y no sólo en él, se da el siguiente fenómeno: a medida que aumentan los presupuestos de las películas éstas son más impersonales. Los ejemplos son muchos. Un contraejemplo, uno de los pocos que veo en nuestro país, podría ser El matrimonio de María Braun. *Hacer todavía películas personales en una situación semejante ¿es cuestión de destreza profesional o cuestión de actitud y de moral?*

Ambas cosas, seguro. Para mí es una actitud moral, que siempre he tenido, no plantearme en principio nunca mis personajes de manera diferente, por elevado que sea el presupuesto de que disponga. Por otra parte, también es naturalmente cuestión de destreza profesional que haya tenido la suerte o lo que sea de haber podido hacer muchas cosas y en modalidades tan diversas. Además, he hecho alguna que otra producción televisiva en que he tenido mucho dinero a mi disposición. O sea, que he hecho películas para las que no tenía nada de dinero, otras para las que tenía mucho dinero y películas para las que iba justo. Un presupuesto elevado puede facilitar muchas cosas. Hay películas que no se podrían abordar con un presupuesto demasiado reducido. Pero hay suficientes historias que contar o historias que me parecerían dignas de contarse que pueden hacerse con un presupuesto más reducido.

¿Tus proyectos rechazados son historias que no podrían hacerse con un presupuesto reducido?

Sí. Si no, las hubiera hecho. La película sobre Francfort, *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* no puede abaratarse porque entonces se convertiría exactamente en lo que ellos afirman. Los personajes resultarían demasiado sucios y raros y eso no puede ser. Tiene que ser una gran película, mejor si es en CinemaScope y con un gran reparto; por eso hasta hoy no se ha realizado. Naturalmente, hubiera podido abaratarla pero simplemente me pareció un error. Quiero decir, la B-Ebene de Francfort, o lo que fuera, con una cámara en blanco y negro al hombro o rodando aprisa, ésa sería otra cosa, una posibilidad, ya que podría hacerse así. Pero este guión está construido de manera diferente, está construido de manera que la miseria de las personas simplemente supere el lujo. La B-Ebene es en sí un lujo. Y no es sólo que en la B-Ebene todo sea feo sino que es tan lujoso y por otro lado tan desalmado que la gente que vive allí en cierta manera se hace pedazos. Yo quería contar exactamente ese proceso, cómo creo que se originan las cosas y no mostrar meramente el resultado, casi como en un documental (lo que tampoco es mi trabajo o no lo era en ese momento). Si quisiera hacer un documental, haría algo diferente.

¿Rodarás la película alguna vez?

Seguro que la rodaré. El guión está ahí y no ha empeorado de un día para otro sino que conserva sus cualidades. Un día me será posible filmar esta película sin ningún tipo de ayuda exterior y al nivel que quiero hacerlo.

¿Y qué pasa con la versión cinematográfica de Berlin Alexanderplatz? *¿Cómo están los problemas legales de los que hablabas?*

Si ha habido dificultades legales es porque todos los derechos para el cine y la televisión los había comprado al principio la Albatros, que le vendió a la Bavaria sólo los derechos para la televisión.

¿Ningún problema, pues, con los propietarios originales de los derechos?

No. Pero actualmente la propietaria de los derechos es la Albatros, sólo que no lo será eternamente. Y si la Albatros, aunque ya se ha hecho la serie, consigue en el momento justo (y después de cinco años siempre es "el momento justo") hacer un largometraje me da igual. Haré el mío a pesar de todo.

Tu próximo proyecto es rodar Lili Marleen. *Cuando uno lo lee, al principio se irrita un poco porque parece como si quizá por primera vez en tu vida aceptaras dirigir por puro encargo.*

Así no puede decirse.

Entonces, ¿se presentó mal?

No. Propiamente no se presentó en absoluto, sólo se anunció. Seguro que eso es lo que parece pero el caso es que entre yo y mi decisión de hacer la película había un guión. Y este guión tenía ante todo que entusiasmarme. Si no, no hubiera dicho que quería incorporarme al asunto. O sea, que de alguna manera tiene algo que ver conmigo, cosa que de entrada seguramente no es muy interesante desde un punto de vista objetivo. Pero ahí se añade el segundo punto, y es que tuve la posibilidad de influir tanto en el guión, en la historia y en la manera final de rodarla que la historia cada vez resultó más mía. Tengo el derecho de reescribir los diálogos según las necesidades de los actores o de los lugares de rodaje, tal como hice en *El matrimonio de Maria Braun* y en otras. Encontré en Luggi Waldleitner un productor que tiene algo que me parece fantástico: está bastante loco por el cine. Que quiera ganar dinero incluso lo considero una ventaja.

¿Y dónde ves la ventaja?

Ya he dicho muchas veces antes que para mí una ventaja de los estudios americanos es que ofrecían a sus directores muchas posibilidades de hacer cosas porque querían que de ahí saliera algo que después se pudiera vender bien. No querían ganar en la producción sino en la explotación. Y Waldleitner es igualmente alguien que me da la impresión —y no creo que cambie mucho— de que no quiere ganar dinero ahorrando costes de producción sino con el resultado. Me parece legítimo, confluyen dos intereses, o sea, el mío de tener los máximos medios para una película, y el suyo de poder explotar al máximo una película, lo que tampoco me parece mal. Es muy bonito que mucha gente vea las películas.

Seguramente Luggi Waldleitner es de los que invierte el dinero obtenido en películas, de los que no se compran una casa con él o lo colocan en cualquier otra parte. Pero, ¿cómo funciona la colaboración con el autor del guión, Manfred Purzer, que, dicho sin valoraciones, no tiene por qué sintonizar necesariamente contigo? Sea lo que sea ha habido un buen conflicto entre tú y él en la promoción de la película.

Sí, vaya asunto. Cuando me encontré con Waldleitner por primera vez, ya sabía que me propondría hacer *Lili Marleen*. Lo que no sabía todavía era de quién era el guión, alguien me lo dijo bajo mano la mañana de ese mismo día. Tuve que decidir hacer la vista gorda. Me dije: *okay*, ¿y qué? Puedo leerlo y si no me gusta tengo el derecho a decir que no. Si soy totalmente franco empecé a leerlo más bien con el deseo de encontrarlo malo. Bueno, por ciertos motivos me encantó. Dije: *okay*, de esto puedo encariñarme. Waldleitner también sabía las dificultades que tengo con ese guionista, se lo dije bien claramente mientras comíamos. Contestó que entonces deberíamos buscar otro guionista que lo reescribiera a mi manera. Pero al cabo de tres días no sé lo que me pasó que dije: bueno, ¿y qué? Purzer es quien más ha tenido que ver hasta ahora con el asunto, no se le puede echar de la historia, de la película, así que quizá lo mejor será entenderse con él. Actué de una manera de la que no me hubiera creído capaz hace un año. Simplemente. Además, dos colegas, uno era Günther Rohrbach, me dijeron que entre toda la gente que había en la comisión del proyecto, Purzer era el único con el que se podían tratar los aspectos dramáticos de la película. Si uno no empieza a hablar de política con él, podremos discutir provechosamente los problemas de la película. Por lo tanto, después de tres días, le

dije a Waldleitner que no buscara a otro autor, que deseaba que Purzer siguiera escribiendo. Pero antes deseaba reunirme con él y decirle lo que se me había ocurrido respecto al guión y ver cómo se las arreglaba. Nos reunimos y en lo concerniente al guión todo fue muy bien enseguida. Y aparte de eso, no he tenido nada más con él.

¿Qué peligro hay de que resulte una historia de alguna manera sintética? Luggi Waldleitner me contó hace años que tenía un proyecto para Lili Marleen, *que primero sólo tenía el título o una canción que posteriormente se completarían, a ser posible, con una historia.*

No. No es que se haya rellenado posteriormente con la historia. Hay, sí, una biografía de Lale Andersen, una persona cuya vida fue muy interesante. Por una parte, una historia de amor en toda su vida y, por otra parte, una gran carrera durante el Tercer Reich. Algo que de antemano no le reprocharía a ningún ser humano. Me puedo imaginar muy bien cómo funciona la cosa. Son dos cuestiones diferentes: la necesidad de sobrevivir, y, para los artistas, también la necesidad de hacer carrera. Hay otros ejemplos de gente que hizo carrera en el Tercer Reich.

¿Cómo y cuándo surgió, pues, el guión?

Pues si Luggi Waldleitner al principio sólo tenía el título, *Lili Marleen*, y la canción se añadió algo de la vida de Lale Andersen en tres aspectos. Primero, una historia de amor entre dos personas, el gran amor de su vida en realidad, porque no puede realizarse, y no puede realizarse porque están separados. Uno es un judío suizo y trabaja para la HAGANA, la otra canta en la Alemania nazi. Por lo tanto, su amor sólo funciona porque no se realiza y esto es algo que me interesa. Segundo, la confesión, en pleno régimen nazi o cualquier régimen por el estilo donde sea, de querer sobrevivir sin tener que convertirse en colaboracionista. Sobrevivir siendo totalmente consciente. Tercero, que incluso en un régimen semejante alguien que cree ser una artista quiera hacer carrera. Exista un Tercer Reich o no. Todas estas cosas tienen suficientemente que ver con las que yo mismo he contado hasta ahora como para decir que serían algo extraño o diferente en mi trabajo, así que también fueron suficientes para decir: sí, lo haré.

Entonces, ¿hay una biografía escrita de Lale Andersen?

Sí, también.

¿Y hasta qué punto tiene que ver con la película? ¿Hasta qué punto se ha investigado y hasta qué punto se ha inventado?

Manfred Purzer creó un archivo gigantesco, trabajó cuatro años en él. La historia parte sin duda de la biografía de Lale Andersen, que, por cierto, si se quiere, es verdad que pasó por todas las camas necesarias. Éste es seguramente el punto de partida. La mayoría de biografías, sin embargo, están idealizadas. Pero además, también hay muchas otras historias que no aparecen ahí sino que Purzer las reconstruyó —hubo otros que también participaron— a partir de indicios.

¿Quién colaboró?

Un inglés y un americano. La historia misma del guión es muy aventurera, no la conozco toda exactamente. Purzer intentó contarme la historia de cómo se realizó el guión.

Y cuando tú te incorporaste, ¿estaba ya listo un guión?

Había un guión acabado pero todo el mundo tenía claro que en ningún caso sería el definitivo. Quizás es el que hubiera filmado Niklaus Gessner si las circunstancias lo hubiesen requerido. Para mí, la historia hubiera quedado demasiado plana. He intentado que el bien y el mal y todo eso no quedara como estaba, distribuido de una manera tan simple, sino que he intentado situarlos más en los personajes, darles a éstos posibilidades tanto positivas como negativas. Pero el guión estaba en una fase en que eso no fue una

gran dificultad. Incluso alguna de sus escenas hubieran podido dejarse tal cual.

Por lo tanto te incorporaste a un proyecto relativamente avanzado.

Puede decirse que se me ofreció algo —y no era la primera vez— que después he elaborado y finalmente hago. No he hecho otras cosas que me han ofrecido por muchos otros motivos, porque no tenían mucho que ver conmigo. Pero en principio respondo de *Lili Marleen*, del trabajo, entre otras cosas porque comporta un grado de riesgo que me parece muy excitante, ya que también puede resultar un desastre total.

¿Será una película cara?

Seguro que será una película cara pero ése no es mi problema. Lo que me intriga es ver si consigo hacer una película que siendo tan cara y de tanta envergadura, cuente una historia, o sea, que impacte al público y aun así transmita toda la fragilidad de los seres humanos, la que yo veo en los seres humanos. Si al final sólo es grande y un éxito, para mí será fallida. Pero eso es lo que tiene de excitante y es uno de los aspectos que me han llevado a querer probarlo. Es una historia en la que uno también puede fracasar totalmente.

¿Hasta qué punto depende un "gran" filme como éste de las estrellas?

La protagonista es Hanna Schygulla y el papel le va... No sé, a nadie se le hubiera podido ocurrir nada mejor para ella. Depender de las estrellas no está mal. Sólo puedo citar a alguien: lo bueno de las estrellas es que con frecuencia son efectivamente mejores que los demás. Seguro que hay muchas estrellas desconocidas, claro, pero igualmente hay una gran cantidad de así llamadas estrellas que además son muy buenas.

¿Qué libertad has tenido en el reparto? ¿Qué libertad has tenido en general para trabajar?

Total. Más de la que hubiera tenido en el caso de cualquier joven productor alemán, eso seguro. En cuanto al reparto, recuerdo algo que me pasó con Michael Fengler. En la versión cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz*, por ejemplo, yo quería a Bernardette Lafont para un papel. Le dije a Michael que tenía que llamarla y preguntarle si tenía tiempo. Entonces me vino con la noticia de que con ella todo estaba *okay*. Yo conocía a Bernardette Lafont y le había dicho que me gustaría hacer algo con ella alguna vez. Entonces me volví a encontrar con ella en París y le dije: bueno, ya ves que no hago sólo promesas vacías. Y ella dice: ¿qué? Y yo digo: ¿cómo?, ¿no te ha llamado nadie diciéndote que haríamos algo juntos? Y ella dijo: no. Y eso es justo lo que no me ha pasado con Waldleitner. Es una pequeñez pero también importante y te deja un buen sabor de boca. Si alguien se queja —lo que algunos de mis amigos hacen— de que no se pueden hacer películas con dinero de la derecha, yo sólo puedo decir para concluir que Visconti hizo casi todas sus películas con dinero de la derecha. Y siempre se defendió con argumentos similares: que le daba más oportunidades que la izquierda.

Mayo de 1980

Michael Curtiz:
¿anarquista en Hollywood?

Pensamientos desordenados sobre una idea aparentemente paradójica

Diciembre de 1980. Empiezo mis reflexiones sobre el cineasta Michael Curtiz y su obra con un intencionado déficit de información sobre hechos concretos de su vida y su creación.

Empezaré mis reflexiones sobre Curtiz, un autor al que creo que se ha despreciado con la mayor brutalidad, refiriéndome sólo a las películas que he podido ver hasta hoy de él.

Naturalmente, ya sé que Michael Curtiz proviene de Hungría, donde probablemente hizo cincuenta películas con su nombre de nacimiento, Mihály Kertész, antes de ir a América para rodar allí, como Michael Curtiz, alrededor de cien películas, la mayoría de serie B.

Pero no sé nada de su trabajo en Hungría ni de sus motivos para abandonarla e ir a América. No conozco ningún dato ni entrevista ni artículo sobre Curtiz, ninguna crítica relevante, esencial sobre alguna de sus obras en particular, nada secundario, pues, ni primario más que unas cuantas películas.

En la etapa actual (bien entendido que esto cambiará, claro), mis consideraciones se basan en aproximadamente treinta y cinco películas, una selección desordenada, casual, nada premeditada.

Casi todo aquel para el que el cine significa algo parecido a amor, ternura y lujuria conoce la película *Casablanca*, con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, que con el tiempo se ha convertido en una película de culto. Estoy convencido de que sólo pocos saben que *Casablanca* es de Michael Curtiz. Y los que lo saben creen que en este caso a Michael Curtiz le salió una obra maestra más bien por casualidad. Esta opinión está muy extendida entre los cinéfilos pero es equivocada e injusta. Michael Curtiz tiene cosas mejores, aunque el diálogo del matrimonio de ancianos alemanes que quiere emigrar a América y con este objetivo aprende aplicadamente inglés —"What's the watch?" "Ten watch." "Such much?"— es

inolvidable en su sencillez, uno de los diálogos más bellos de la historia del cine en general. Pero Michael Curtiz tiene cosas más importantes que la película de Humphrey Bogart, *Casablanca*.

Eso del anarquismo ya es una buena cosa. Heliogábalo, el único anarquista del trono imperial del "sacro imperio romano" tenía que fracasar. Dentro de un sistema que más o menos funciona, únicamente alguien poderoso puede atender su necesidad verdadera de ser anarquista. Por otra parte, los hechos demuestran que la acción no sujeta a reglas de un individuo que tenga poder encierra en sí al menos dos peligros. Primero, a las personas que no han aprendido sino a comportarse conforme a la sociedad, los deseos y acciones de este individuo les molestan y les parecen chocantes, cuando no lo consideran directamente un enfermo mental. Segundo, a estas personas, el sistema, en el que son útiles y en el que saben cómo comportarse, se les confirma como lo correcto y lo verdadero, de manera que sus propios deseos les dan miedo. Sus propias necesidades les asustan. Dan muerte a su imaginación, identifican los sueños de libertad de una hermosa locura con el poder, y de esta manera ratifican su triste impotencia hasta que, finalmente, se avergüenzan de sus sueños.

Todo lo contrario es la anarquía presente en la obra de Michael Curtiz, anarquía que —lo admito— acepté por anticipado con las mayores esperanzas. Aunque por un lado estoy casi seguro de que Curtiz discutiría con firme convicción la ocurrencia de ser un anarquista (si es que no le parecería ridícula), me atrevo, por otro lado, a plantear con total seriedad si no es precisamente este Michael Curtiz, que nos ha dejado una obra compuesta por elementos más o menos buenos y también controvertidos (prescindiendo de la diversidad de gustos, naturalmente), si Curtiz no hizo, pues, unas películas que, por muy diferentes que puedan parecer viéndolas apresuradamente, en su conjunto permiten reconocer una imagen del mundo propia, en que cada una de las películas, es más, cada secuencia de estas películas constituye un elemento equivalente de la visión del mundo específica de Michael Curtiz.

Diciembre de 1980

Hanna Schygulla

No una estrella, sólo un débil ser humano como todos nosotros (pensamientos desordenados sobre una mujer interesante)

Lo que quiero contar en realidad es el comienzo absoluto, o sea, cómo nos conocimos Hanna Schygulla y yo, las primeras veces que trabajamos juntos y en qué circunstancias lo hicimos.

En el fondo casi todo es aplicable (con las evidentes, aunque no tan grandes, diferencias) a nuestra actual relación y colaboración, incluso considerando que hay un mundo exterior oficioso que intenta más o menos afortunadamente hacer de nosotros cifras a libre disposición, artículos comprables.

Nos conocimos en una de la muchas, demasiadas, escuelas de arte dramático de Munich, la mayoría de las cuales sólo existen con el fin de fomentar el fervor sobrehumano de incontables chicas y chicos por las tablas y explotarlo monetariamente.

Mis motivos para ir a esa escuela, y también los de Hanna Schygulla, sin embargo, eran muy diferentes a los de nuestros colegas.

El escenario, el teatro, ser actor a cualquier precio, no eran nuestros móviles. Las clases de interpretación (desproporcionadamente caras, por cierto, en relación a los ingresos de los jóvenes) consistían en clases de declamación y respiración, caracterización de papeles y una sesión nocturna a la semana, los miércoles por la noche, en que todos los alumnos se reunían para intentar algo juntos, algo que había que improvisar a partir de un tema dado.

Especialmente esas veladas eran lecciones tanto de la más profunda desesperación como del más brutal sadismo.

Raras veces he vuelto a ver a seres humanos ridiculizar y despreciar tan despiadadamente a otros seres humanos. Sólo por el hecho de que los profesores no consiguieran —eso en el caso de que el simple desinterés no hubiera embotado sus sentidos desde hacía tiempo— enseñar a los alumnos lo que en realidad debería ser más evidente, a saber, el respeto por la dignidad de los demás, hubiera sido fácilmente perceptible su incapacidad de ser el mode-

lo que esos jóvenes necesitaban. Pero reconocer eso hubiera obligado a concluir que había que comportarse con decisión. Y de eso, como se comprenderá, todos teníamos miedo.

Pues bien, el motivo que me impulsaba a seguir yendo a esa escuela a pesar de todo es fácil de explicar. Quería hacer películas desde que empecé a pensar en mi futuro.

Por aquel entonces no había escuelas superiores de cine y como ayudante de director resulté claramente inapropiado, pues cada posición, cada movimiento de cámara, cada indicación del director me parecía a un tiempo ridícula y equivocada. Sin embargo, muy pronto desistí de mezclarme para discutir tal y tal cosa, ya que algunos tímidos intentos se rechazaron como simples interrupciones fastidiosas del trabajo. Así pues, hice algo de sonido, aprendí a utilizar la mesa de montaje y participé en atrezzos y decorados. Pero como verdaderamente aprendí a hacer cine, fue viendo sistemáticamente dos o tres películas cada día.

Entonces oí el rumor de que en dos o tres años se fundaría una escuela superior de cine en Berlín. Sin embargo, decían, era bastante seguro que fuera necesario algún tipo de certificado académico, de la clase que fuera, como requisito para una eventual admisión.

Así que, a falta de ideas mejores, me inscribí en esa escuela de arte dramático, donde evidentemente (téngase en cuenta la cantidad nada despreciable de la matrícula, como ya he dicho) me aceptaron.

Hanna Schygulla, a su vez, estudiaba filología germánica y, si no recuerdo mal, inglés y francés. Quería ser profesora. Pero en algún momento se empezó a aburrir, su vida le parecía demasiado falta de misterio, demasiado preestablecida, demasiado apática, carente de libertad, demasiado limitada.

Entonces, Hanna Schygulla empezó en secreto (sus padres estaban vivamente en contra) a ir además a clases de interpretación para aprender algo más sobre sí misma y sus auténticas necesidades. Así que se apuntó a esa escuela casi como quien va a un psicoanalista. Naturalmente, no hizo falta mucho tiempo para que Schygulla se diera cuenta del camelo y, muy triste y bastante decepcionada, diera la espalda a la escuela. Apenas había transcurrido un año.

Curiosamente, Hanna Schygulla y yo, si bien pronto nos desenmascararon como excéntricos relativamente desobedientes, o sea, explícitamente críticos, pasábamos por ser los talentos más interesantes de la escuela, difíciles, sí, pero también de los más prometedores y, aunque nada normales, más bien inquietantes.

Esto puede sonar extraño pero visto retrospectivamente es de una lógica muy simple. Naturalmente, los alumnos cuya meta no era en absoluto el teatro eran los más interesados y por eso mismo los más interesantes, ya que éstos, o sea, Hanna Schygulla y yo, podíamos dirigir completamente nuestra atención a las conductas de nuestros compañeros y profesores sin sentirnos examinados como los demás, que casi inconscientemente estaban ciegos y sordos por culpa de una ansiedad por lo general enfermiza.

Después de las "sesiones" de los miércoles los alumnos bebíamos dos o tres vasos de vino en cualquier taberna.

El tema principal eran sus esperanzas de obtener un contrato, sus pretensiones y anhelos de hacer carrera como actores; pero también sus diversos miedos paralizantes y fantasías, que con frecuencia les arrastraban a pensamientos suicidas.

Hanna Schygulla y yo apenas hablábamos, observábamos ante todo a los que hablaban e intentábamos, creo, analizar lo que decían. Sólo muy raramente decíamos algo en esas veladas. Ella hablaba de literatura y de la vida; yo, de cine y de la vida.

Apenas nadie se interesaba por lo que Schygulla o yo pensábamos.

Una de esas noches, de repente me resultó totalmente claro, en un segundo, como tocado por un rayo, transparente como el cristal, que Schygulla sería alguna vez la estrella, una piedra angular esencial, algo así como el motor de mis películas (y de que yo haría películas no dudé ni un solo momento).

Sin duda, Schygulla no sospechó nada de estos pensamientos, y aunque mi seguridad al respecto estaba a prueba de bombas, no le dije nada, ni siquiera someramente, quizá por cobardía o quizá por una inquebrantable convicción de que mis deseos y mis necesidades se satisfarían tarde o temprano, por loco o soberbio que pueda sonar hoy. Además, Schygulla y yo estábamos unidos de una manera que no necesitaba palabras.

Al principio apenas hablábamos entre nosotros (cuando empezamos a trabajar en el teatro, un poco más, y después, cada vez menos).

Por lo demás, estoy seguro de que Schygulla y yo en todos estos años no hemos intercambiado realmente ni una sola frase privada. *So what?*

Poco después Hanna Schygulla dejó la escuela para proseguir exclusivamente su carrera universitaria, lo que, sin embargo, no debilitó para nada mi decisión en lo referente a ella. Por cierto que, a pesar de haber acabado la escuela de arte dramático, no pasé la prueba de admisión de la escuela superior de Berlín. Gracias a Dios, poco después de mi vergonzosa y triste derrota en Berlín un amigo, antiguo actor, me financió dos cortometrajes.

En el primero no había ningún papel para Hanna Schygulla pero sí en el segundo. No obstante, con el paso de los años había olvidado su apellido. La escuela de arte dramático, donde seguro que hubieran podido ayudarme, se había convertido entretanto en tabú para mí, bastantes ofensas personales me había infligido ya, y aunque pasé unas cuantas veces por la universidad tampoco la encontré allí. Así que rodé mi segundo cortometraje sin Hanna Schygulla.

Poco después, la primera ola del "joven cine alemán" se derramó por los suplementos culturales alemanes y se rodaron películas a montones. Pero después de una fase de euforia, de duración variable según cada periódico, se impuso una resaca general que acabó con la esperanza, no sólo mía, de que estuviera a punto de surgir una industria cinematográfica alemana que funcionara, una industria en que yo también tendría la oportunidad de ser por una vía normal un director de cine, alguien que hace películas.

Más dura era, pues, la caída, más radical el hundimiento de mis deseos. Ahora todas las esperanzas quedaban aniquiladas, ya que la primera ola del "joven cine alemán", que durante muchos años había sido sostén para alguno y esperanza para otros, resultó ser, casi con vergonzosa claridad, más crispación que liberación, más parálisis que vida, más promesas que cumplimientos, lo que hizo caer mi esperanza de una naciente nueva industria cinematográfica en un abismo, paralizó mi pensamiento y desencadenó una sombría, incontrolable depresión.

En medio de esta situación, me visitó un día Marite Greiselis, la compañera más agradable y más loca (en un sentido positivo) de la escuela de arte dramático, la intérprete del papel pensado en realidad para Schygulla en mi segundo cortometraje. Me propuso que fuera a verla a un pequeño teatro donde interpretaba la *Antígona* de Sófocles, una representación estimulante en un teatro que no estaba en Schwabing sino en el centro. Quizás ésta, que el teatro no estuviera en Schwabing, fue la razón más importante para hacerme prometer que iría y por la que efectivamente fui.

Para mi sorpresa, la representación me fascinó sobremanera.

Habitualmente nada me aburre más que las representaciones teatrales esmeradas, por mucho que su nivel sea alto o altísimo. En este caso, sin embargo, lo que ocurrió sobre el escenario, cómo ocurrió y lo que provocó en el patio de butacas me emocionó tanto, sin yo quererlo, que casi me quitó el aliento. Entre los actores y el público surgió algo como un trance, algo como un afán colectivo de una utopía revolucionaria.

Ya durante la representación decidí irrevocablemente colaborar allí, en aquel teatro, en aquel grupo, sin que me asaltara el menor temor a ser rechazado; una decisión de una ingenuidad casi cándida.

Después de la representación, en el bar del pequeño teatro había una sana mezcla de actores y público.

La mayoría del grupo se puso en mi contra pero, aparte de Marite Greiselis (que, como amiga, no contaba), el director de *Antígona*, Peer Raben, y la directora del teatro, Ursula Strätz, ambos sin la menor sombra de duda respecto a haber descubierto en mí una gran potencia artística, me ofrecieron el papel protagonista en su próxima producción, *Astutuli*, de Carl Orff.

Entonces el odio de alguno que otro estalló abiertamente pero tal resistencia me excitó aún más y me dio más fuerzas para afrontar relativamente relajado y casi con humor todas las posibles dificultades. Muy pronto, después de dos o tres días, uno de los actores de *Antígona* se rompió unos cuantos dedos y cuando Peer Raben me preguntó si estaría dispuesto a sustituirlo ya la noche siguiente (la baja de los actores amenazaba realmente la continuidad del "Action-Theater"), accedí enseguida.

Mi estreno personal en el teatro al día siguiente fue realmente tan atroz que casi resultó cómico. Y así seguimos.

Algunos días más adelante, después de la representación, cuando los últimos espectadores habían abandonado el teatro, hubo un drama de celos cuyas consecuencias fueron tan incomprensiblemente duras como definitivas.

Un colega, ciego de rabia y furia, atacó con un cuchillo de monte a la que era su novia en aquel momento, Marite Greiselis. Su furor ciego era tan grande que ni siquiera reaccionó cuando alguien le rompió una silla en el cráneo con gran ímpetu. Lo condenaron a la máxima pena por ese delito, diez años de presidio. Marite Greiselis va desde entonces en una silla de ruedas, parapléjica.

But the show must go on. Y como nadie tenía ninguna idea sobre una sustituta para Antígona, me volví a acordar de Hanna Schygulla, y esta vez tuve suerte. Tropecé con ella en los interminables pasillos de la universidad e incluso conseguí, empleando todas mis artes persuasivas y al cabo de una eternidad, que aceptara hacer al menos una prueba con Peer Raben para decidir después si veía la cosa factible, esto es, si creía que el papel podía —como ella siempre recalcaba— fomentar su desarrollo personal. Así que Schygulla vino a la prueba, y puesto que todos los colegas tenían claro lo importante que era para la supervivencia del teatro que alguien hiciera de Antígona, la trataron con guante blanco, como si la existencia de todos sólo dependiera de ella.

Así de simple y llanamente Hanna Schygulla empezó a gozar de un estatus especial —después, a menudo problemático— dentro del grupo.

Gracias a Dios le gustó la solución que Peer Raben dio a este clásico griego, por lo que al cabo de tres días estuvimos en condiciones de reabrir el teatro con Hanna Schygulla como una de las Antígonas. Su interpretación, todos lo reconocieron sin envidia, fue simplemente grandiosa, de una intensidad y una tristeza insólitas. Era tan buena que su participación en *Antígona* hizo que la representación entera fuera más intensa, más homogénea y más contundente. Por otro lado, empezó muy pronto y de una manera desproporcionadamente insistente (hasta el punto de que todos creímos que temía ver amenazada su identidad) a advertirnos que ella no era miembro del grupo y que en ningún caso tenía el propósito de serlo. De ahí que sea comprensible que no aceptara a ningún precio la dinámica que seguían todos los demás, a saber, la de obedecer a las necesidades del teatro y estar disponibles para cualquier puesto en las producciones que se proyectaran, a no ser que algún motivo esencial y razonable lo impidiera.

Al contrario, reivindicó el derecho a volver a colaborar sólo si el papel y la concepción de la puesta en escena le interesaban lo suficiente.

Otro tipo de trabajos diversos igualmente importantes, como por ejemplo la publicidad, etc., ni se los planteamos.

Con esta actitud de Hanna Schygulla, que justificaba con la importancia de su carrera universitaria y la decisión de ser profesora, cosa que ella tenía por más esencial y no menos revolucionario que hacer teatro, está claro que los demás, casi sin excepción, consideraban que su interpretación como invitada en el Action-Theater, aunque todos, igualmente sin excepción, reconocían su calidad especial y casi inconcebible sobre el escenario, no se repetiría, pues continuar colaborando con alguien que mantiene una actitud semejante amenazaba seriamente cualquier utopía de colectividad.

Únicamente Peer Raben y yo, sin mezclarnos de manera especialmente insistente o apremiante en la discusión (por lo demás, ninguno de los dos era contrario al trabajo en grupo), opinábamos que un grupo consolidado y en buen funcionamiento no podía verse de ningún modo amenazado por la participación de colegas aislados que mantuvieran la actitud con la que Hanna Schygulla simpatizaba abiertamente. Al contrario, sólo así podía el grupo ser consciente de su fuerza, de su superioridad frente al habitual sistema jerárquico. La felicidad individual en la liberación de lo particular mediante el trabajo colectivo e igualitario en el grupo sólo podía ponerse de manifiesto y reafirmarse en el conflicto. Fuimos Peer Raben y yo, por cierto, los que aún años después, cuando todos hacía tiempo que habían olvidado o al menos reprimido las bellas ideas de la cooperación en el grupo (por los motivos más diversos, que van desde la mera pereza hasta la auténtica tristeza y el desengaño existencial, pasando por los sucesivos fracasos en la formación de nuevos grupos), fuimos Raben y yo, decía, los que continuamos in-

tentando, a pesar de todos los reveses, que surgieran grupos, y además me atrevería a afirmar que de todos los muchos que alguna vez quisieron probar conjuntamente que la utopía era realizable, sólo ha quedado, aparte de Peer Raben y yo, tal vez Ingrid Caven. Incluso Hanna Schygulla, que mientras tanto parecía haber abrigado alguna esperanza, sólo pensaba, más que en liberar la imaginación de muchos, en satisfacer la vanidad propia. Esto, sin embargo, por favor, no debería entenderse de ninguna manera como difamación, sino como lo que es; en muchos otros aspectos, no creo que en el fondo Hanna Schygulla sea, por suerte, más maniática, más distante, más magnífica que la mayoría de seres humanos en cualquier parte.

Y queda en tela de juicio si aferrarse a viejos ideales, quizá muchas veces contra la propia convicción, quizá enfermizamente, es mucho más positivo que reconocer, quizá con dolor, una realidad sin ilusiones, y pactar ventajosamente con una facticidad que se ha desprendido de los sueños que uno tenía respecto a ella. *So what*?

Volvamos a las historias verdaderas. Como el curso de las cosas exigía, llegó un día en que la *Antígona* de Peer Raben no dio más de sí. Peer ya hacía tiempo que había suspendido los ensayos de su *Astutuli* con alguna excusa gratuita y a cambio de eso se rindió con deleite a mi aparentemente mayor e incondicional energía.

Y por dos motivos. Primero, porque mi afán de hacer algo era indomable y, segundo, porque el grupo se regodeaba en una cierta beatitud a lo *boy-scout*. Por ejemplo, muchas noches cantaban al son de la guitarra y una sensación relativamente descerebrada de una especie de fofa camaradería se extendía sin freno.

Allí había muchos, pues, que originariamente se habían unido para organizar algo en común, y como uno de los motivos de su unión era que había un espacio, un teatro, quisieron hacer teatro juntos; incluso quisieron formar un grupo en el que pudieran cooperar todos en unas condiciones completamente nuevas, liberadas, no jerarquizadas.

Además, para más de uno, para la mayoría del grupo de hecho, el teatro hasta se había convertido en sala de estar, taberna y dormitorio, y no solamente por diversión sino al contrario. Allí pasaban su tiempo, las veinticuatro horas del día. Sin embargo, esta parte del grupo pronto olvidó completamente que ese espacio tenía unos costes regulares, como alquiler, luz, teléfono, gastos adicionales para comida, bebida, cigarrillos, etc., y de vez en cuando uno u otro necesitaba calzoncillos nuevos, o calcetines, qué sé yo.

Sobre este aspecto de la cuestión, sobre cómo financiar todo aquello si no producíamos nada, probablemente nadie pensaba demasiado, simplemente eran obligaciones que se abandonaban a Ursula Strätz, como directora del teatro.

Las provisiones las sufragaban los dos o tres miembros del grupo que tenían un trabajo más o menos bien pagado fuera del teatro. En especial a la parte del grupo que utilizaba el teatro como un hogar agradable, asequible y céntrico no se le ocurrió en absoluto la lógica idea de que un teatro sólo tiene oportunidad de sostenerse a medias si se representa algo.

Además, Ursula Strätz bebía demasiado, como efecto de lo cual tenía muchas, demasiadas, excesivas ideas descabelladas, cosa que desembocaba en el mismo resultado que si no hubiera tenido ninguna. Y los dos o tres colegas que, independientemente de la situación financiera, aún tenían auténtica necesidad (para mi gusto, sin embargo, demasiado vaga) de hacer teatro me parecían en el fondo demasiado perezosos o demasiado comodones como para desarrollar iniciativas y luchar todo lo posible por ellas.

Tenía la sensación de que se abandonaban, consciente o inconscientemente, a mi afán de acción, probablemente enfermizo, aunque hasta donde me era posible intentaba ocultar, obviamente sin éxito, mi perentoria necesidad de hacer algo, mi afán de poner cosas en marcha, de hacer, simplemente de obrar. A poder ser sin pausa, constantemente, continuamente, es probable que enfermizamente.

Y puesto que durante mucho tiempo, tanto que no pude soportarlo más, no ocurrió nada, hice la propuesta de que nuestra próxima producción fuera *Leoncio y Lena*. En primer lugar amo esa obra, en segundo lugar tenía que ver con la situación de aquel momento, por lo que no había que esforzarse mucho en actualizarla para que fuera, con toda su seriedad, ligera, divertida y alegre en toda su tristeza.

Además, la obra tenía uno de los pocos papeles (si hay alguno es éste) cien por cien para mí. Durante mucho tiempo intenté, tan

persistente como inútilmente, convencer a Hanna Schygulla de lo bonito e importante que sería para ella, también para su desarrollo personal, el papel de Lena. Pero al final ya no pude objetar nada a sus argumentos.

Decía que el papel de Lena era insignificante, en el fondo nada más que una necesidad dramática. Siendo franco tendría que admitir que *Leoncio y Lena* es una obra masculina, las mujeres son meros adornos, comparsas casi. Hanna Schygulla quería desarrollarse y además avanzar, quería aprender algo sobre sí misma, algo nuevo; para ella se trataba de eso, yo ya lo sabía, y no de plantarse como una máscara bonita sobre el escenario.

Leoncio y Lena se escenificó sin Hanna Schygulla, lo que de todos modos me ahorró discusiones estúpidas, irracionales y subjetivas dentro del grupo.

Por otra parte, para dar al grupo una oportunidad de serlo, propuse que tres o cuatro colegas colaboraran en la dirección de *Leoncio y Lena*, un principio que posteriormente podría consolidarse y ampliarse.

Para empezar, sin embargo, todo el mundo era probablemente lo bastante juicioso para darse cuenta de que la dirección en común en primer lugar tenía que aprenderse, muy lentamente, muy precavidamente al comienzo, con la esperanza de liberar los sentimientos existentes, soterrados, que hicieran posible la continuidad o incluso la ampliación de la comunidad de ideas.

La cohesión del equipo de dirección era favorable. Puertas afuera parecía que se hacía algo y en cuanto al trabajo nadie me ponía impedimentos.

El equipo se componía de Peer Raben, que tenía la boca callada, y de Ursula Strätz, cuyas propuestas eran tan absurdas como irrealizables. Al menos, tenía el suficiente humor como para que, sin grandes discusiones, uno pudiera reírse con ella de sus idioteces cordialmente.

La cuarta, aparte de mí, era la actriz Christin Peterson, que interpretaba a Lena.

Christin se contuvo admirablemente desde el principio. Además, pronto tuvo la feliz ocurrencia de que todos los actores tenían que estar en todo momento sobre el escenario y ejecutar allí sus distintas funciones. Y puesto que Christin interpretaba a Lena, Strätz a su ama de llaves y Peer Raben a Leoncio, y era difícil dirigir desde el escenario, y por otra parte era natural que hubiera un observador abajo que juzgara si las ideas planteadas se convertían en realidad , me "sacrifiqué" para ese puesto. De todos modos, cuando hago de actor ensayo especialmente a disgusto.

La primera vez que me incorporé a la representación fue en el estreno. Obtuvimos un aplauso sorprendente. La mayoría de reseñas mencionaron elogiosamente sobre todo mi trabajo, cosa que puede deberse a dos motivos. Primero, todo lo que hice sobre el escenario era, naturalmente, suelto y fresco, casi como si lo hiciera por primera vez.

Nadie podía saber que su impresión se correspondía totalmente con la realidad. Segundo, interpreté a Valerio con una directa y casi extralimitada agresividad contra el público, surgida probablemente del temor de no gustarles, de manera que les mostraba que a mí me gustaban ellos diez veces menos todavía para que así resultara comprensible y fruto de mi provocación que yo no les gustara.

De ese modo quería evitar que me hirieran.

El resultado fue imprevisto. Al público, la mayoría de veces tan inactivo y al mismo tiempo tan masoquista, mi agresividad le pareció excitante, directa y disfrutó de ella.

Por lo demás, esa actitud frente al público he seguido manteniéndola siempre que actúo, lo que hago bastante raramente. Pero por otros motivos: me niego a cortejar al público, renuncio a suspirar por que me quiera, aunque eso sea lo más importante del mundo para mí, que me quieran.

Como ya he dicho, las reseñas de *Leoncio y Lena* fueron sobre todo laudatorias. Únicamente la postura del crítico del *Süddeutsche Zeitung* se diferenció de una manera ocurrente e inolvidable de las reacciones de sus colegas. Su crítica, que no olvidaré en la vida, sonaba de la manera siguiente: "Todos los niños de este mundo deberían declamar *Leoncio y Lena*, sólo que no tendrían que hacerlo siempre públicamente". Fin. Fuera. Dejemos aparte la pequeña incongruencia de la frase, porque ¿qué niños y dónde declaman *Leoncio y Lena*?

Pero esta crítica nos pareció divertida, puede que porque era una excepción entre todas las alabanzas.

No puedo ni quiero entrar en la cuestión de si las críticas deslumbrantes tienen algo que ver con la única llamada telefónica que Hanna Schygulla me ha hecho a casa.

Como quiera que fuese, en un momento claro y sobrio Ursula Strätz había conseguido interesarme por la obra de Ferdinand Bruckner, *Die Verbrecher*.

La lectura de la obra me entusiasmó tanto que decidí convertirla en la primera obra que montaba bajo mi única responsabilidad, también a efectos externos.

Así que, con Hanna Schygulla al teléfono, le ofrecí un papel en *Die Verbrecher*. No era el de protagonista pero accedió inmediatamente. Repartí los otros papeles entre los actores del Action-Theater. A los "crápulas", los que vivían en el teatro, sólo les di uno, razón por la cual se rebelaron.

Ridiculicé su levantamiento y con hábiles argumentos avergoncé tanto a seis de ellos que sin más disputas empaquetaron sus cosas y desaparecieron para siempre.

El resto de papeles los cubrí con actores que habían abandonado la interpretación por una así llamada profesión segura, o sea, con un alumno de bachillerato que había conocido en el bar del teatro después de una representación y con Irm Hermann, con quien entonces vivía y que al principio se resistió obstinadamente a aceptar un papel en *Die Verbrecher*.

Irm Hermann es la única "actriz a su pesar" que conozco. Después le cogió gusto.

Me alegró mucho trabajar en ese montaje, que hoy denominaría algo así como una coreografía con texto. Estuve francamente muy contento del resultado. Todavía guardo memoria de él.

El trabajo en *Die Verbrecher* fue muy serio y, si no recuerdo mal, conseguí establecer entre los actores y yo una relación de confianza que a su vez nos permitió llamarnos seriamente, si bien sólo por un tiempo limitado, un grupo en el sentido positivo del término. No obstante, fue entonces cuando entre Hanna Schygulla y yo ocurrió por primera vez algo sintomático para nuestra relación posterior, algo que marcó decisivamente nuestra futura colaboración.

Fue que cada vez que Schygulla estaba insegura, le entraba el pánico, su cuerpo se convulsionaba, se le resistía y ella empezaba a discutir.

Al principio, estas discusiones aún tenían medio que ver con la situación que le planteaba problemas o al menos con la obra que ensayábamos pero, después, los temas que ella quería discutir empezaron a alejarse más y más del asunto. No era nada raro que la cosa acabara preguntándose por el sentido de la vida en sí.

Se comprende que estas discusiones, la mayoría improductivas, retrasaban los ensayos, unos ensayos que se reducían a unas cuantas horas nocturnas, puesto que algunos tenían además un trabajo de jornada completa.

Así que no tuve otro remedio, si quería continuar colaborando con Schygulla, que descubrir qué posibilidades había (en parte quizá no fueran sino trucos baratos) de conseguir no verbalmente los resultados que deseaba; tuve que aprender a dar mis directrices como quien no quiere la cosa para que la actriz Hanna Schygulla no las interpretara como tales.

El resultado fue que Hanna Schygulla creyó firmemente que no satisfacía la imaginación de nadie, que si se entregaba a la representación, no era como quien dice, por voluntad de algún otro. Interpretaba con la idea, para ella aparentemente importante, de estar realizándose al ciento por ciento, de no estar dejando espacio a otra imaginación que la suya propia.

Naturalmente los otros colegas no estaban en condiciones de captar este proceso. Ellos sólo veían un tratamiento especial por mi parte, mi favoritismo respecto a Hanna Schygulla, lo que, como puede comprenderse, amenazaba hasta el límite la existencia del grupo como tal.

Esperando que las necesidades del grupo volverían a equilibrarse, corrí el riesgo. Un suceso externo vino en mi ayuda: el marido de Ursula Strätz, al que en el hospital donde había estado hasta entonces lo habían hartado con toda clase de rumores concernientes a su mujer y a mí, no tuvo nada mejor que hacer cuando le dieron el alta que destruir radicalmente, lleno de una rabia atolondrada, el Action-Theater.

Al final no quedó ni una silla, el escenario estaba completamente destruido, así como las taquillas y el bar.

Esta destrucción del teatro hasta la completa inutilización, hasta hacer imposible toda representación, promovió entre el grupo que interpretaba *Die Verbrecher* un nuevo sentimiento de camaradería extrañamente sólido.

Abandonamos el Action-Theater en la muniquesa Müllerstrasse, abandonamos una sede fija y fundamos el "antiteatro", un grupo pensado como una especie de teatro itinerante, por así decirlo, o al menos sin sede fija.

Como primera puesta en escena de este nuevo grupo, tras una seria discusión seguida de una votación, se representaría la obra *Wie dem Herrn Mockpoett das Leiden ausgetrieben wurde*, de Peter Weiss.

Como directores (eso también se votó) el grupo se decidió por Egon Schmidt y yo.

Para simbolizar la solidaridad del nuevo grupo decidimos que cada miembro participaría en la nueva producción ni que fuera en el papel más pequeño.

Aparte de Hanna Schygulla, todos se atuvieron a esta decisión. Schygulla rehusó escudándose en su carrera universitaria, que precisamente entonces, decía, entraba en su fase decisiva.

Más tarde supimos que en aquel momento ya hacía tiempo que Schygulla había abandonado su carrera universitaria.

La causa por la que no tenía tiempo para la nueva producción era totalmente distinta.

Peter Fleischmann había invitado a Schygulla a unas pruebas para el papel de protagonista en su primera película, *Escenas de caza en la Baja Baviera* (Jagdszenen aus Niederbayern, 1968), pruebas que, extrañamente, se alargaron durante semanas.

Además, al final ni siquiera le dieron el papel.

Dejando el tema de las pruebas, precisamente por aquel entonces nosotros planeábamos llevar a escena *Die Pioniere in Ingolstadt*, de Marieluise Fleißer. Convencí a Schygulla, esta vez sin grandes esfuerzos, para que interpretase el papel principal de la obra.

Necesariamente tuve que darme cuenta un día de que en realidad nunca necesitaba grandes dotes persuasivas para que Schygulla aceptase papeles protagonistas.

Cuando la incluí en el reparto, la verdad, me pareció que chocaba dentro del grupo con una resistencia glacial, a primera vista inexpugnable.

Necesité muchos días de persuasión, incluso toda tipo de amenazas, así como el desinteresado apoyo de Peer Raben, para doblegar la resistencia general. Sobre el escenario, la representación que Schygulla hacía de sus papeles era de una gran calidad, lo que en general nadie discutía. Pero calidad aparte, una cosa estaba clara: Hanna Schygulla significaría una constante amenaza para cualquier grupo, por unido que estuviera.

De todas maneras, la siguiente producción hubo que hacerla sin Schygulla, aunque Peter Fleischmann sólo le había dado un papel secundario.

Desde hacía años había contactos entre el antiguo Action-Theater y el director de cine Jean-Marie Straub. Straub había decidido reelaborar y escenificar *Krankheit der Jugend*, de Ferdinand Bruckner.

Straub había acabado finalmente su versión, que quedó en un extracto de unos diez minutos.

Straub quería, como había prometido una vez, hacer su puesta en escena en el Action-Theater, aunque el reparto lo formasen en exclusiva miembros del antiteatro. Por un interés específicamente personal hacia Jean-Marie Straub decidimos volver al Action-Theater, superficialmente renovado, para esta única producción.

Pero dado que la obra de Straub apenas sobrepasaba los diez minutos y dado que los teatros pequeños tienen casi siempre muchas dificultades con las diferentes editoriales por los derechos de las obras que en particular nos interesaban a nosotros, me decidí a escribir mi primera obra para completar la velada.

Se trata de *Katzelmacher*.

Como los dos directores, Straub y yo, habíamos decidido incluir a Hanna Schygulla en el reparto, esta vez apenas hubo dificultades por su parte.

A continuación de esta doble producción, pronto tuvimos el susto general de las leyes sobre el estado de emergencia.

El grupo decidió espontáneamente reaccionar sobre el escenario contra dichas leyes. Cada uno escogió un tema determinado cualquiera que debería elaborar hasta darle una forma teatralizada

con el fin de que se representara en una velada teatral en que la auténtica obra surgiría en la escena, sin ninguna salvaguarda, sin ningún ensayo, como un chapuzón en agua fría.

Desgraciadamente Hanna Schygulla, a pesar de insistir siempre en su interés político, se desentendió de este trabajo, en el que sólo se trataba de comprometerse y no de brillar personalmente en tal o cual papel.

Poco después de esta velada, que llamamos *Axel Cäsar Haarmann*, el Action-Theater fue clausurado definitivamente por el Ayuntamiento, con la excusa barata de que el Action-Theater tenía una concesión para hacer teatro, no cabaret político. El antiteatro se retiró entonces a una sala trasera, hoy casi legendaria, del local Witwe Bolte, en Schwabing. Con el grupo y Hanna Schygulla la cosa continuó sin demasiados problemas, quizá porque la eterna repetición de una injusticia simplemente genera cansancio.

Si en un obra había un gran papel para Schygulla, estaba claro que ésta lo interpretaría; si no lo había, tampoco había Schygulla, ni más ni menos.

En mis películas también siguió básicamente esta conducta, sin discusiones.

En cualquier caso, los grandes papeles los interpretaba ella, mientras yo conseguí refinar de año en año mi técnica de dirigirla sin que ella lo notara o lo notara apenas. Y si alguna vez era importante para mí, por los motivos que fuera, que Schygulla hiciera un pequeño papel, tenía que implorarle. La mayoría de las veces Schygulla mostraba tierna compasión y consentía, a veces también interpretaba pequeños papeles, pero me hacía notar a cada momento que únicamente había accedido a mi deseo insistente.

Pero aún tuvo más problemas con los denominados papeles secundarios femeninos, especialmente si Margit Carstensen interpretaba el papel principal en la misma película.

Pero, ¿quién quisiera ser tan mezquino como para atacar estos impulsos humanos tan normales?

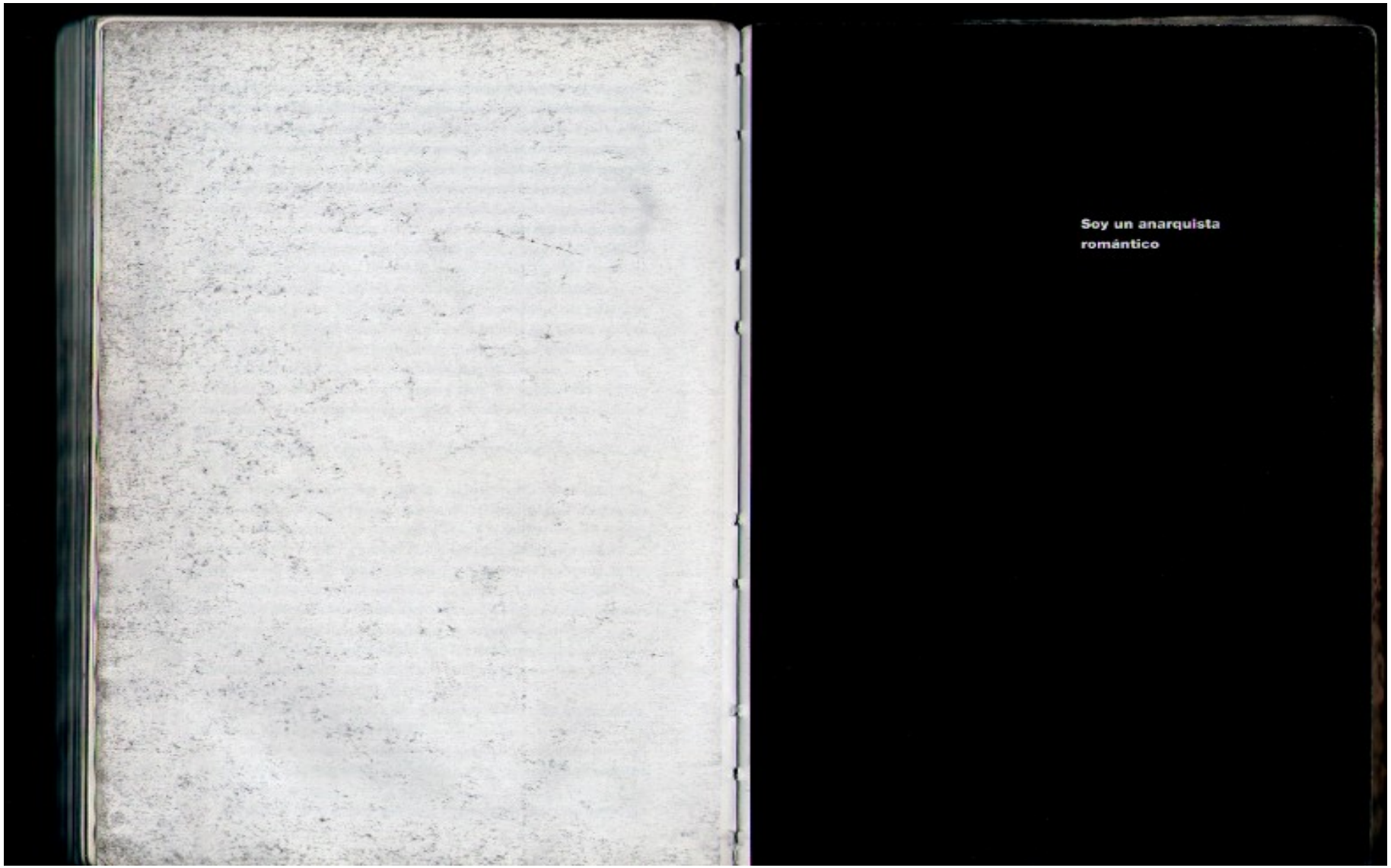
Y, además, Hanna Schygulla es muy hábil, simplemente ha aprendido a estar escandalosamente mal en los pequeños papeles que no le interesan.

Así que ya no le pediré que acepte estos papeles que no la hacen avanzar como ser humano. Aunque mucho de esto no haya sonado muy afortunado, lo referente a la relación entre Hanna Schygulla y yo o el grupo, la sola existencia de Hanna Schygulla fue importante para mi trabajo, igual que aquella vez, muy pronto, cuando tuve como una sacudida en el cerebro.

Y si lo que me la hiciera importante sólo hubiera sido la voluntad de probar incondicionalmente su importancia para mí, *so what?*

Honni soit qui mal y pense!

1981


Soy un anarquista
romántico

Conversación con Frank Ripploh sobre *La ansiedad de Veronika Voss* y *Querelle*

La ansiedad de Veronika Voss es, después de Lola *y* El matrimonio de María Braun, *la tercera película sobre los años cincuenta en la RFA. Películas tristes. Los años de posguerra, sin embargo, también estuvieron cargados de una euforia llena de esperanza. ¿Cuándo y cómo crees que empezaron las cosas a malograrse?*

Es que no creo que fuera una euforia real. Creo que la gente se mantenía en movimiento a través de cosas muy externas pero que no vivió realmente esa época. O la pasó haciendo cualquier cosa pero no la vivió, ¿cómo lo diría?, intelectual y psíquicamente.

En las últimas películas, Lili Marleen, Lola *y* La ansiedad de Veronika Voss *muestras estas contradicciones de la mano de personajes femeninos. ¿Es más sencillo hacerlo con "heroínas"?*

Me parece más sencillo. En esta sociedad los hombres están mucho más obligados a representar papeles que las mujeres, que sin duda también tienen sus papeles pero pueden rehuirlos mucho más fácilmente o extraviarse. En el caso de los hombres eso mismo se considera pasotismo o algo así. Los hombres tienen que comportarse conforme al dictado de la sociedad y por eso son más aburridos y simples en general. Si las mujeres hacen algo al margen de la sociedad ya no son enseguida esa patraña del siglo XIX, mujeres de la calle.

En La ansiedad de Veronika Voss, *una periodista dice: "Los seres humanos me parecen interesantes mientras pierden. Cuando han perdido, ya no". ¿Cómo hay que entender eso?*

Lo dice desde su punto de vista en el periódico. Los periódicos están llenos de gente con esa posición; es su trabajo mirar cómo otros fracasan. Necesitan historias.

¿A ti también te gusta mirar?

Sí, seguro.

¿Con fruición?

También con fruición, quizá. A la periodista de la película no la creería capaz de captarlo. Pero yo espero al menos entender, intento entender por qué la gente fracasa.

¿En qué consiste esta ansiedad de Veronika Voss?

Diría que tú lo sabes mejor que yo. En la ansiedad de ser idéntica, en recuperar la identidad que ha perdido recientemente a causa de las circunstancias.

En la escena de la muerte, tal como está montada, tuve la impresión de que ella está de acuerdo con su muerte, aunque ella había planeado su suicidio con toda frialdad. ¿Se trata de una muerte voluntaria o de un asesinato?

Es un consentimiento absoluto, porque mi interpretación es que ella sabe que el juego ha acabado de todos modos, que ya no tiene más variantes, ninguna posibilidad de variación, y que no importa que todo acabe porque ya no hay nada que le interese demasiado.

Hace algún tiempo vi un corte de la película, en el que ella todavía quería liberarse y sostenía ante la ventana un papel en que había escrito "Ayuda". Quería vivir.

Eso tampoco significaría propiamente querer que la ayudasen... Pero no era una escena muy afortunada, por eso ya no está en la película...

En la película la doctora Katz dice: "Quizás en vez de morfina debería recetarle alguien que la amase".

Eso sólo significa que Katz sabe que eso sería un posible sustitutivo. Para mí no es simplemente sólo una mala persona, sino que también sabe que cuando receta morfina se adapta a las circunstancias en las que vive. Quizá también lo haga porque gana dinero con ello.

En tu película Veronika Voss dice a la doctora: "Me has regalado una gran felicidad", a lo que la doctora Katz contesta: "No. Te la he vendido". ¿Qué pasa con la venalidad de la felicidad? ¿Crees que lo que tú entiendes por felicidad tiene realmente que ver con el dinero?

Sí. No creo que sea posible que haya algo que no se pueda vender. En toda posibilidad de ser feliz hay alguna clase de venalidad.

¿Y cómo compras tú la felicidad?

De una manera no muy distinta a la del resto de la gente.

Últimamente apareció en Die Zeit *un comadreo escandaloso de Rosa von Praunheim, en el que os hace polvo a ti y a Werner Schroeter contando intimidades difamatorias según las cuales atraes a chaperos con billetes de quinientos marcos, haces que la gente dependa de ti, etc. ¿Qué sientes cuando un "colega" vomita cosas así sobre ti?*

Nada. Sólo sé que es un delirio de Rosa, porque él mismo sabe que no es verdad. ¿Y qué debería hacer yo? Él sabe que no es verdad, yo sé que no es verdad y al lector que cree que sí lo es no puedo convencerle de lo contrario, así que cierro la boca. Quien se lo quiere creer, se lo cree de buena gana y que le aproveche, no tengo el poder de cambiar eso.

Hablando de "poder": siendo el director de más éxito de Alemania tienes también una cierta posición de poder. ¿Es fácil andar con ella?

Para mí fue difícil porque durante una temporada tenía la sensación de que todo sería formidable. Y es algo que uno puede utilizar pero siendo muy crítico, como ya he dicho.

¿Has conocido en los últimos tiempos algún nuevo talento estimulante?

No. Durante una temporada he seguido muy intensamente el trabajo de Walter Bockmayer. Las oportunidades que ofrece la subvención del cine alemán, así como lo que efectivamente se subvenciona, le han hecho intentar cosas muy equivocadas. Aquí los talentos más que subvencionados están amenazados. También en la subvención hay algunos peligros. Ahí interviene el hecho de que el cine es hoy más caro, mucho más caro que hace diez años. Hace diez años aún se podía hacer una película muy razonable por, qué sé yo, cien mil marcos. Hoy ya no es posible. Si hoy pides una subvención y no reúnes dos millones, sigues estando infrafinanciado. Y los dos millones tendrán que recuperarse después en la taquilla, lo que es una carga para el director. Y en los comienzos de una carrera, una presión bastante grande.

Recientemente decías en una entrevista que hay bastante gente que espera que te quites de en medio. ¿En quién pensabas?

En nadie determinado. Es como cuando los de Oberhausen decían: por ahí hay gente que de hecho no tiene ninguna justificación para vivir en el ramo, y eso era verdad entonces. En los años sesenta no había películas alemanas. Cuando la nueva generación de directores dicen hoy que todo va a Fassbinder, Herzog, Schlöndorff, la cosa es un poco diferente porque nosotros sí hacemos algo. Puedo entender que alguien sea ácido cuando quiere hacer cosas y tiene dificultades. Sólo que yo también he hecho muchas cosas sin subvenciones, con un riesgo propio total, también por lo que respecta a las deudas. No puedo entender a la gente joven que dice que necesita subvenciones para rodar películas. Yo siempre digo —también te lo he dicho a ti—: simplemente lánzate, cárgate de deudas y si resulta un éxito, devuélvelas y, si no, haz una declaración judicial, basta. Pero me parece tan idiota que se queden ahí, esperando a que te den el millón a ti para empezar a rezongar que a otros sí se lo conceden... No sé quién me hubiera subvencionado mi primera película, porque al principio no estaba en condiciones de presentar un guión normal. Tampoco me interesaba entonces hacer películas calculadas con mis guiones sino que sólo podía hacerlas en un caos tal que no hubiera conseguido ninguna subvención en ninguna parte.

¿Cómo está ahora tu situación financiera personal? ¿Puedes financiar de tu propio bolsillo sin más un tema que te guste si no obtienes ninguna subvención?

Una película podría hacerla, una película relativamente barata quizá podría levantarla.

¿Qué es para ti una "película barata"?

Pues, una película de un medio millón podría hacerla sin generar deudas. Todo lo que pasara de ahí lo tendría que hacer con préstamos, de los que tendría que responder yo porque no soy ninguna sociedad limitada sino una empresa unipersonal.

En La ansiedad de Veronika Voss *no tratas con demasiados miramientos a los actores. Cito: "Los actores son mentirosos, tontos y vanidosos. Si ya no les dan papeles, empinan el codo". ¿Qué leyes de la naturaleza observas, pues, en los seres humanos?*

Sí, hay muchas leyes naturales. Los actores no son necesariamente tontos y vanidosos, pero que si no les dan papeles beben, eso también es una ley natural, creo yo. Tiene relación con lo de las esperas. Los actores esperan demasiado y, ¿qué hacer mientras tanto? Beber...

¿Los directores también beben mucho?

Hay cantidad de ellos que incluso corren el serio riesgo de acabar alcohólicos, si no lo son ya. En el ramo se bebe mucho, la cosa

es peor que con otras drogas. A mí me parece que el alcohol es la droga más peligrosa de todas para los artistas, porque al final los estupidiza.

Ésta era tu película número cuarenta. Tengo la sensación de que muchos te ven como un hámster en su rueda, siempre obligado a producir. ¿Tú también lo ves así?

Bueno, intervienen dos factores. En primer lugar no trabajo más que la otra gente, más que alguien que hace latas en una fábrica o algo así. Trabajo todo el año, no hago tantas vacaciones como se acostumbra en el ramo. Esto por un lado. Por otro lado, es verdad que tengo una marcha difícil de explicar, que tengo que estar haciendo cosas, que sólo soy feliz si hago cosas; ésa es mi droga, si tú quieres.

¿Crees en una relación amorosa igualitaria entre dos hombres?

No puedo decirlo, nunca lo he vivido. Siempre he tenido relación con gente que era fuerte en sí misma, pero que en su profesión tenía naturalmente una posición más débil, ya que si hubiera continuado en su trabajo el malentendido hubiera sido demasiado grande. Quiero decir, ¿cuánto gana un carnicero y cuánto gano yo?

¿Eres muy precavido en las historias amorosas?

No siempre lo he sido, tontamente, y por eso he vivido dos o tres veces relaciones que empecé totalmente eufórico y que acabaron en desastre. Pero eso son, como ya he dicho, experiencias que hay que tener, aunque suene cínico.

¿Muchas de tus películas son una especie de sustitutivos del amor?

Que debía hacer muchas películas ya lo sabía desde que era muy pequeño. Sólo puedo decirte que la primera toma que hice en mi vida fue más estupenda que el orgasmo más estupendo que haya tenido jamás. Fue una sensación indescriptible.

La próxima película se basa en Querelle, *de Genet...*

Es una historia realmente difícil, si no, resultaría cursi o fascistoide. Espero haber encontrado ese punto intermedio en que no es ninguna de las dos cosas.

¿Qué quieres decir con fascistoide?

Cuando uno la lee, la lee como una glorificación de la violencia, del asesinato, de la traición, simplemente porque Genet dice que sólo abandonándose a lo peor, descendiendo al nivel más bajo posible en esta sociedad se llega a la perfección de la existencia humana. Tiene que quedar totalmente claro que eso es aplicable a esta sociedad. Si no funcionas perfectamente en esta sociedad, tienes que ser un traidor, un asesino, tienes que ser violento.

¿Es la violencia fascinante para ti?

La violencia es fascinante para mí en la medida en que sea gobernable y previsible. Tan pronto no lo es, ya no me interesa, es decir, todavía me interesa como fenómeno pero preferiría no tener nada que ver con ella. Me ocurre como con esa gente que te decía antes, que bebe alcohol y llega un punto en que ya no sé cómo intercambiar una palabra razonable con ella. Cómo cambia radicalmente su actitud, sus opiniones y al día siguiente ya no se acuerda de nada.

Es sabido que hay gente que de día tiene que arrastrarse para mantener su trabajo o lo que sea y que en el sexo también necesita un "amo" y admite la "violencia". Algo parecido ocurre con gente que tiene cargos de responsabilidad. Ejecutivos que tienen que dominar a empleados, etc., invierten de buen grado la relación con prostitutos dominantes porque están ansiosos de entregarse y someterse.

Necesariamente.

¿Cuál es tu caso? ¿Te gustan los juegos sexuales sadomasoquistas?

Sí, dentro de unos límites en que pueda controlarlos. Da igual quién represente qué papel, tiene que ser controlable en todo momento. He estado con personas que yo sabía que necesitaban casi apremiantemente que las mataran, así que tenía que controlarme, que saber que no las mataría. Creo en definitiva que el asesino sádico no existe, seguro que hay alguno pero son las excepciones que hay en todas partes. Pero el asesino sádico en sí no existe a no ser que haya alguien que no deje de tener la sensación de que desearía serlo, y entonces sí puede haber situaciones peligrosas. Yo aún no las he vivido.

¿Nunca buscas situaciones semejantes?

No, si no las hubiera encontrado. Creo que he estado en bastantes lugares en este planeta donde eran posibles, siempre he encontrado gente que quería eso de mí. Sin duda ha habido momentos en que tuve que decir: Rainer Werner, tienes que acabar con esto.

¿De qué tienes miedo?

De la muerte.

De eso tenemos miedo todos.

Ni hablar. La mayoría tienen miedo de morir y no de la muerte misma: de las enfermedades que preceden a la muerte, de ese sufrimiento más o menos largo; no, yo simplemente tengo miedo de ya no estar más aquí, lo que será pueril o no, qué sé yo, pero por ahora no puedo hacer nada. Por eso siempre intento plantear actitudes como las de Veronika Voss, también para poder examinar si serían posibles, si yo conseguiría sostener una actitud así, perder este miedo.

¿Cuándo lo sientes en particular?

Uf, no puedo decírtelo. Tengo miedo escribiendo, follando, desayunando, me pasa de repente, que me entra miedo.

¿Dónde ves tus fortalezas y dónde tus debilidades?

Uf, es difícil decir tales cosas sobre uno mismo, pero fortaleza y debilidad son seguramente lo mismo, esta extraña necesidad de trabajar es sin duda fortaleza y debilidad al mismo tiempo.

¿Qué es lo que disimulas con eso?

Seguramente los momentos muertos, los momentos vacíos que uno tiene en la vida puedo disimularlos fácilmente así.

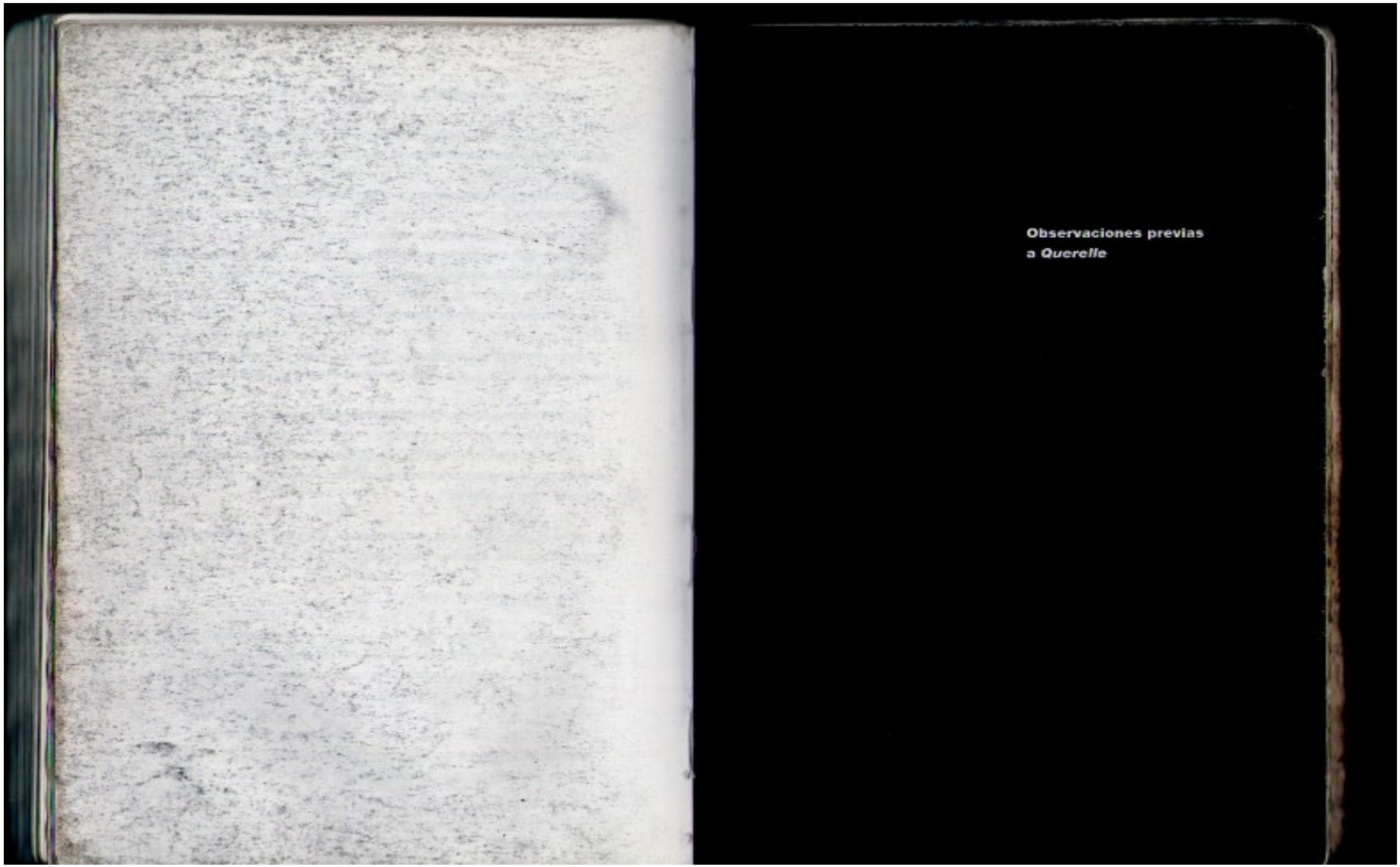
¿Esos momentos surgen de las decepciones?

Uf, no lo creo. Diría que soy maniacodepresivo e intento ser lo menos depresivo posible. Trabajando desmedidamente se pueden superar muchas cosas.

Uno puede calificarse de demócrata, tirano, cristiano, contestatario, anarquista, liberal, conservador. ¿Cómo te defines tú?

Soy un anarquista romántico

Marzo de 1982


Observaciones previas
a *Querelle*

exceptuando la imaginería de Jean Genet, constituyen una historia criminal poco interesante, más bien de tercera clase, a la que no valdría la pena prestar atención.

Lo que sí vale la pena es enfrentarse al estilo narrativo de Jean Genet, a una fantasía extraordinaria que a primera vista hace surgir un mundo extraño, un mundo en el que parecen regir unas leyes propias, al servicio de una mitología asombrosa.

Es sumamente estimulante e interesante, primero lentamente, después cada vez con más urgencia, averiguar cómo se comporta este mundo extraño, con sus leyes propias, respecto al nuestro (cuya realidad, desde luego, también experimentamos subjetivamente); cómo le arranca a esta realidad verdades sorprendentes, ya que nos fuerza a reconocimientos y decisiones que, por muy dolorosos que puedan parecer, nos acercan a nuestra vida (y soy totalmente consciente de la grandilocuencia).

¡Lo que también significa que nos acercamos a nuestra identidad!

Y sólo quien es idéntico a sí mismo no debe tener ya miedo del miedo. Y sólo quien no tiene miedo puede querer sin valoraciones; el supremo objetivo de todo esfuerzo humano: ¡vivir la propia vida!

3. No puedo imaginarme el mundo de Jean Genet, y por lo tanto, por fuerza, tampoco la plasmación de este mundo en escenarios originales, pues cada acción que acontece en este mundo, cada gesto, cada mirada, siempre significa algo diferente, más esencial, más elevado, más sagrado.

Por eso me he decidido, junto con Rolf Zehetbauer, a rodar la película *Querelle* (Querelle - ein Pakt mit dem Teufel, 1982), en una especie de paisaje surrealista, compuesto de elementos y signos específicos de los motivos que abordamos. En este paisaje hay algunas pantallas de proyección que permiten prolongar con partículas de realidad este mundo artificial hasta el infinito.

Otro aspecto esencial que juega a favor de este paisaje es que en cada escena existe la posibilidad de poner en imágenes cualquier otro motivo e incluirlo a modo de contrapunto; si sólo como motivo o bien como escenario, hay que decidirlo caso por caso.

1982

Respuestas a un cuestionario escolar

En 1979-1980 un grupo de escolares envió el cuestionario siguiente a diversas personas. Las primeras veintiséis preguntas se plantearon a todos los destinatarios, las seis últimas, denominadas "Cuestionario personal", se formularon individualmente a cada persona interrogada.

¿Le resulta difícil no sentirse desplazado en un grupo que no conoce?

Depende del grupo. En la mayoría, sí.

¿Le parece verosímil la posibilidad de una involución que nos haga retroceder a un estadio vital muy primitivo?

No.

¿Cree en la existencia de vida extraterrestre?

Sí.

¿Cómo se imagina su vejez?

No creo que llegue a ella.

¿Qué opina de la Navidad sin árbol de Navidad?

A la gente a la que han educado con tantas mentiras que necesita tales símbolos hay que dejarla en paz hasta que haya una sociedad en la que no sea necesario nada de eso.

¿Cómo reacciona a la crítica negativa?

Positivamente.

¿Cuál es el juego de sociedad que más le gusta?

El juego de la verdad.

¿Qué opina del problema de la hostilidad frente a los niños que se da en Alemania?

El problema más grande es para aquellos a los que han llenado de un amor demasiado falso, contribuyendo de esta manera a prolongar la sociedad en su forma actual.

¿Considera que los enfermos mentales son una carga para nuestra sociedad?

En nuestra sociedad no hay nadie que no sea un enfermo mental.

¿Cree que el suicidio es plenamente justificable?

Sí.

¿Le resulta difícil mostrar sus sentimientos sin inhibiciones a una persona próxima?

No.

¿En qué circunstancias haría un gran sacrificio?

Por amor.

¿Se dejaría aconsejar por un psiquiatra o un psicólogo en épocas de crisis personal?

Sin duda.

¿Qué estudios tiene?

Ninguno.

¿Estaría dispuesto a adoptar un niño que necesitara cuidados?

No.

¿Cree que les cae bien a sus semejantes?

Se lo pongo tan difícil, eso de caerles bien, que sólo persisten algunos.

¿Espera el futuro con ilusión o lo afronta con pesimismo?

Ésa no es pregunta para mí.

¿Quién es su modelo y por qué?

Heinrich von Kleist, porque consiguió encontrar a alguien que quisiera morir con él.

¿Le educaron autoritariamente? De ser así, ¿lo lamenta?

No.

¿Cuál fue la última vez que se sintió confundido y por qué?

Me siento confuso siempre que me mira alguien uniformado.

¿En qué basa su autoconfianza?

En mi capacidad.

¿Qué es lo que considera esencial en una relación de pareja?

El examen constante de los valores en que se basa.

¿Contempla las centrales nucleares como una amenaza?

No.

¿Se deja influir por el humor de los demás?

Depende del humor.

¿Qué representa para usted un domingo por la mañana?

Caviar, champaña, la octava de Mahler, "Radioactivity" de Kraftwerk, el *Bild am Sonntag*, un libro tan interesante que a uno le sabe mal acabarlo, un amigo, un buen amigo y la posibilidad de descolgar el teléfono.

A partir de su propia experiencia, ¿qué rasgo o qué conducta le parece que favorece especialmente el contacto?

No puedo contestar a eso como un ser normal, en mi caso es la denominada "notoriedad".

¿Sus telefilmes se basan en hechos verdaderos?

No hay hechos verdaderos. Lo verdadero es lo artístico.

¿Se deja influir o aconsejar por otros al escoger un tema o lo decide todo usted solo?

Desde el momento en que uno no se va a vivir a una isla desierta ya no decide solo.

¿A qué partido vota en las elecciones generales?

Ya no voto.

¿Cree en lo que cuentan sus películas?

Sí.

¿Hace deporte? Si es así, ¿cuál?

Ping-pong, nadar, *faire l'amour*.

¿Cómo ve su futuro profesional y privado?

No hay pasado, no hay presente, por lo tanto, tampoco hay futuro.

Fuentes

"Imitación a la vida". Publicado originalmente en *Fernsehen und Film*, 1971, nº 2.
"Su sensibilidad, su miedo y sus agresiones convertidos en cine". Entrevista de Christian Braad Thomsen con Fassbinder en Berlín, en 1971 y 1974. Publicada originalmente en *Positif*, 1976, nº 183-184.
"En algún momento las películas tienen que dejar de ser películas". Publicado originalmente en *Kino*, 1974, nº 18-19.
"Imágenes que el espectador pueda llenar con su propia imaginación". Publicado originalmente en *Kino*, 1974, nº 18-19.
"...Sombras, por supuesto, y ninguna compasión". Publicado originalmente en Peter W. Jansen-Wolfram Schütte (comps.), *Claude Chabrol*, Munich, 1975.
"Toma de posición respecto a *Der Müll, die Stadt und der Tod*". Advertencia al público, 28 de marzo de 1976.
"Los filosemitas son antisemitas". Publicado originalmente en *Die Zeit*, 9 de abril de 1976.
"El cine alemán se enriquece". Publicado originalmente en *Die Zeit*, 29 de abril de 1977.
"De la desesperación y del coraje de reconocer una utopía y abrirse a ella". Primera parte en Horst Laube (comp.), *Theaterbuch 1*, Munich, 1978; segunda parte en *ARD-fernsehspielbroschüre*, abril de 1981.
"Un año con trece lunas". Programa de la película del mismo título.
"Para nosotros, aves del paraíso, el espacio se reduce". Publicado originalmente en *Theater Heute*, 1978, nº 7.
"La tercera generación". Publicado originalmente en *Frankfurter Rundschau*, 2 de diciembre de 1978.
"Locura y terror". En dos entrevistas de 1978 y 1979. Publicado originalmente en Gian Luigi Rondi, *Il cinema del maestri*, Milán, 1980.
"He cambiado con los personajes de mis películas". Publicado originalmente en *Playboy* (edición alemana), abril de 1978.
"En nuestro país las películas sólo surgen así: sin tener en cuenta las pérdidas". Publicado originalmente en *Frankfurter Rundschau*, 20 de febrero de 1979.
"Reaccionar a lo que uno vive". Publicado originalmente en *Süddeutsche Zeitung*, 8 de marzo de 1979.
"Las ciudades del hombre y su alma". Publicado originalmente en *Die Zeit*, 14 de marzo de 1979.
"Hago películas por implicación personal y por ningún otro motivo". Publicado originalmente en *Kino*, 1980, nº 3.
"Michael Curtiz: ¿anarquista en Hollywood?". Escrito en 1980.
"Hanna Schygulla". Publicado originalmente en *Hanna Schygulla*, Munich, 1981.
"Soy un anarquista romántico". Publicado originalmente en *Tip*, 1982, nº 6.
"Observaciones previas a Querelle". Publicado originalmente en *Die Zeit*, 25 de mayo de 1982.
"Respuestas a un cuestionario escolar". Escrito en 1979-1980.